CRONACHE TEATRALI

1919

Opere di Marco Praga
(Edizioni Treves).

La moglie ideale, comm. in 3 atti. L. 3 —
Alleluja, dramma in 3 atti . . . . 4 —
La crisi, commedia in 3 atti . . . 4 —
L'amico, dramma; *La morale della favola,* commedia . . . . 4 —
Le vergini, commedia in 4 atti . . 4 —
La porta chiusa; L'erede, commedie . 4 —
La biondina, romanzo . . . . . 2 —
Cronache teatrali – 1919 . . . . 6 —

[MARCO PRAGA]

(Emmepi)

Cronache teatrali 1919

Con 21 ritratti

MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1920

—

Terzo migliaio.

La prima di queste Cronache – che furono pubblicate durante il 1919 nella Illustrazione Italiana – *dice al lettore che cosa esse vogliano essere: delle cronache, appunto, dei riassunti della vita teatrale italiana; e, s'intende, del teatro drammatico.*

Nello scriverle, durante l'anno, non ò mai pensato che ognuna di esse potesse aver vita per più di otto giorni, quanti ne à il periodico settimanale che le pubblica. Ma alla fine dell'anno il mio Editore, ch'è un uomo intelligente, esperto, che conosce il suo mestiere, mi à detto che queste Cronache potevano essere raccolte, ogni anno, in volume, e che troverebbero dei nuovi lettori. Perchè, in esse, è, appunto, una storia aneddotica della produzione e delle vicende teatrali dell'annata; e c'è chi può trovarci gusto a leggerla tutta di seguito, e può trovarci interesse. Il mio amico

Editore mi disse, altresì, che se io continuerò per più anni a scrivere queste Cronache, i varii volumi che mano mano le conterranno potranno rimanere nelle biblioteche teatrali, e offrire poi un contributo alla storia del teatro drammatico in Italia per quel periodo che in essi sarà registrato.

Se continuerò per più anni non lo so. Dipenderà da tante cose, o tristi o liete. Per dirne una sola: dal mio destino che, il giorno ch'io son nato, e ch'è ormai lontano, à scritto quello in cui dovrò andarmene alle fiamme.... Ma, insomma, io non potevo dir di no al mio gentile Editor fiducioso: i rischi sono suoi. Ed esce il primo volume.

Troverà dei lettori? Io lo spero. E, ve ne dò parola, non per me, ma per il mio carissimo Editore....

M. P.

CRONACHE TEATRALI

I.

Il Teatro italiano a Trieste italiana. - Una parentesi. - Ugo Piperno condottiero. - Tutte le « novità » italiane. - Il saluto di Dario Niccodemi. - Una commedia nuova della quale dirò un'altra volta. - Passa la fanfara.

Mi capita, veramente, una fortuna singolare: posso datare la prima di queste Cronache da Trieste italiana.

(E apro, súbito, una parentesi, per dirvi ciò che mi propongo di fare. Delle Cronache, appunto, dei riassunti di vita teatrale italiana. Vi dirò di drammi e di commedie, di autori e di interpreti; di ciò che appare alla ribalta e di ciò che accade dietro le quinte. Saranno

le mie delle chiacchierate di un vecchio, ohimè, molto vecchio cronista, che ne ha vedute e sentite tante in tanti anni trascorsi tra palco scenico e platea, che in teatro ha fatto un po' di tutto, dall'autore al tirascene, e tráttosi ora in disparte, osserva ascolta e ricorda. Farò anche, se vorrete, un po' di critica. Ma non molta. Già, prima di tutto, non saprei farne di quella dotta e profonda, acuta e sottile, ch'è una specialità — come sapete — di tutti i critici dei giornali quotidiani d'Italia. Poi non vi divertirebbe e non v'interesserebbe. Poi non servirebbe a nulla; perchè la critica teatrale non serve a nulla, e più che cent'anni di teatro sono lì a dimostrarlo. Senza contare che arriverei sempre in ritardo. Piuttosto, e appunto perchè arriverò dopo gli altri, potrà invece accadermi di polemizzare con chi mi avrà preceduto; cioè di fare, qualche volta, la critica della critica. Sarà un cómpito facile e, forse, divertente. Chè la critica teatrale italiana.... Ma non anticipiamo: avremo tempo e occasione di parlarne. Mi propongo, infine, di occuparmi degli interpreti, un poco più che non facciano.... — stavo per dire « che non sappiano fare », ma per fortuna mi sono trat-

tenuto in tempo — i miei maestri e colleghi della critica quotidiana.

E poichè non potrò sempre dire che una Compagnia drammatica è ottimamente formata e superlativamente diretta, che ogni commedia è inscenata in modo perfetto, che tutti gli attori e tutte le attrici sono degli interpreti meravigliosi, mi capiteranno — vedrete — dei grossissimi guai. Pazienza! Dopo tanti altri, saprò sopportare anche questi. E chiudo la parentesi.)

Dunque, vi dicevo, mi capita questa fortuna: inizio le mie Cronache da Trieste italiana. Sono in uno stato di grazia, e potrò per una volta almeno essere di un ottimismo senza ritegni. Ora, voi lo sapete, non vi è nulla di più piacevole, di più riposante che l'essere ottimisti. Ma vorrei vederlo in viso colui che nei miei panni saprebbe e vorrebbe essere oggi arcigno e severo. Arrivar qui la vigilia di Natale e rivedere la bella città che abbiamo sì a lungo disiata, tutta a bandiere tricolori e tutta piena dei nostri fanti gloriosi; e udir verso sera la fanfara dei bersaglieri che passa lesta nella via suonando la ritirata; e la mattina dopo salire per la messa di Natale a San Giusto, e ri-

trovare il vecchio tempio zeppo di soldati nostri d'ogni arma e d'ogni grado, alla testa dei quali sta un principe di Savoja, duce vittorioso; e udir Padre Semeria dire dal pergamo la ragione e il perchè della nostra guerra e della vittoria; e ascoltare con le lagrime negli occhi l'organo e i cantori — uomini donne e fanciulli — che eseguiscono un salmo di Benedetto Marcello, poi un brano della *Sonnambula;* e dopo altre ore trascorse in letizia assidersi alla mensa di cento ufficiali gajamente ciarlieri, di cento ufficiali che son tutti passati attraverso alla battaglia, che hanno quasi tutti al braccio destro i nastrini delle ferite e sul petto i nastrini delle medaglie.... tutto ciò, amici miei, il giorno di Natale, in Trieste nostra, finalmente e definitivamente nostra, dà qualcosa di più dell'ottimismo: dà la gioja di vivere. E il giuramento di Mazzini nel prim'atto di *Romanticismo,* fosse anche detto meno bene di come lo dice Ugo Piperno ringiovanito da una sapiente parrucca, vi farebbe battere le mani fino a renderle callose e vi farebbe gridare « Viva l'Italia! » sino a che vi rimanesse un po' di fiato e un po' di voce.

Il Teatro Comunale Giuseppe Verdi si è

riaperto dopo quattro anni di silenzio la sera del 25 Dicembre con «la Compagnia del Comm. Ugo Piperno — annunzia il manifesto — sotto l'alto patronato del Commissario Generale per l'Assistenza Civile e la Propaganda Interna». Recite ufficiali, dunque, o per lo meno officiose. La Compagnia fu costituita appositamente per dare delle recite a Trieste, a Pola, a Fiume e in qualche città minore dell'Istria e della Dalmazia. Il Piperno, ch'ebbe l'incarico di formarla e di dirigerla, raccolse attorno a sè alcuni fra i pochissimi artisti disponibili della scena di prosa, si munì di molte parrucche e di molto cerone per poter fare, occorrendo, oltre che i *caratteristi,* anche i *promiscui*, i *generici primarî,* i *primi attori* e i *primi attori giovani,* e partì.

Gli sono compagni sua moglie, la prima attrice Letizia Celli, la prima attrice giovane Giuditta Rissone; il primo attor giovane Bruno Palmi, e alcuni generici di buona volontà. Io lodo questa composizione.

L'Italia, in ogni sua prima manifestazione d'italianità nelle terre redente, deve essere anzitutto e sopra tutto franca e sincera. Si è vissuti qui per troppi anni nell'inganno e

nella frode. Sincerità e franchezza vogliono essere ora, in ogni espressione di vita; sincerità e franchezza debbono accompagnare da sorelle la libertà ridata a queste terre. Un altro paese si sarebbe creduto in obbligo di mandar qui per questa occasione una grande grandissima Compagnia, formata con gli attori e le attrici più illustri; con gli interpreti giudicati i migliori e i più adatti per ogni dramma e per ogni commedia da rappresentarsi; con degli scenarî e degli addobbi meravigliosi....

E sarebbe stato un gravissimo errore.

Perchè gli abitanti di Trieste, di Fiume, di Pola, avrebbero creduto, di fronte a spettacoli così straordinarî, che l'Italia abbia adesso un teatro di primissimo ordine, delle Compagnie tutte formate di elementi di gran valore, delle Compagnie complete in tutti i *ruoli:* avrebbe supposto, insomma, che la vita teatrale italiana sia oggi in fiore. E sarebbe stato un inganno. Il quale, poi, non avrebbe durato a lungo. Perchè nei mesi e negli anni venturi tutte le Compagnie italiane verranno a recitare nelle belle e care città redente; e se questi pubblici avessero trovato poi una troppo grande differenza tra gli spettacoli d'inaugurazione e quelli che seguiranno, quali com-

menti sarebbero usciti fuori, e a quali deduzioni assurde e pericolose si sarebbe arrivati? Perchè si sa, la gente tende a generalizzare.... No: il *campione* deve essere sempre identico alla merce, e viceversa. Questo onesto principio pare che gli italiani comincino a tener ben fisso in mente. Ed io ne sono lieto.

Ugo Piperno ha dunque condotto qui un nucleo di giovani di buona volontà; e col suo ingegno, con la sua esperienza, col suo fervore, li va ammaestrando giorno per giorno, riuscendo a improvvisar per la sera degli spettacoli che fanno gremire il teatro di un pubblico attento, bramoso, entusiasta. Letizia Celli è una giovane d'ingegno, alla quale è forse mancata finora l'occasione propizia per mettersi in piena luce e per attirar su di sè l'attenzione dei pubblici. Auguriamole che l'occasione le si presenti presto. Certo, nella miseria odierna non dovrebbe esserle difficile l'affermarsi sulla scena italiana, se troverà un direttore che sappia che cos'è l'arte e che cos'è il mestiere, e che le dedichi le sue cure. Due giovanissimi che dànno molto a sperare sono la signorina Rissone ed il Palmi. Faccio ad essi l'augurio che ho fatto alla Celli.

Il programma del Piperno per queste re-

cite nelle terre redente è dei più nobili e dei più attraenti. Egli offre e offrirà al pubblico le commedie nuove italiane uscite alla ribalta durante i quattr'anni della guerra; tutte primizie per queste popolazioni che rimasero sì a lungo separate dalla patria e dai fratelli d'oltre Isonzo. Si è cominciato col *Romanticismo* (povero Momi Rovetta, fosse ancor vivo, e fosse stato qui ad assistere alla recita in Trieste del suo dramma famoso che l'Austria, naturalmente, aveva sempre proibito!) e seguì la *Nemica,* presente l'autore, che fu entusiasticamente e infinite volte chiamato alla ribalta. Poi *Mario e Maria* di Sabatino Lopez, che ottenne anch'essa un grande successo. E ieri sera *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio. Un trionfo per l'opera e forse più ancóra per il poeta, il cui nome veniva gridato da una folla inebriata di italianità, festosa, gioconda, entusiasta. Seguiranno *La maschera e il volto* del Chiarelli, *Capelli bianchi* dell'Adami, *Gli occhi consacrati* di Roberto Bracco, *Le sue prigioni* di Augusto Novelli, *Scàmpolo* del Niccodemi, *Pensaci, Giacomino!* del Pirandello, *Mia moglie si è fidanzata* di Gino Calza Bini (un giovane di molto talento, che se farà sulle tavole del

DARIO NICCODEMI.

palco scenico la rapida carriera che ha fatto come soldato si schiererà assai presto in prima fila fra gli autori), *La lampada del focolare* di Adolfo Vanni. E quest'ultima non sarà una novità soltanto per Trieste, ma una novità assoluta, poichè è la commedia vincitrice del concorso drammatico bandito or fa qualche mese dall'Ufficio di Propaganda, e nel quale furono giudici il Bracco, il Lopez e il Vecchietti.

La breve e interessante stagione teatrale fu inaugurata, come dissi, col *Romanticismo*. Prima che il velario si aprisse venne alla ribalta Dario Niccodemi per offrire al gran pubblico che gremiva la sala il saluto degli autori italiani. La scelta fu felice. Era giusto che in quest'ora del trionfo, in questa terra ch'è segnacolo del trionfo delle armi e della fede italiane, fosse l'odierno trionfatore della scena colui che recava il saluto degli autori ai fratelli redenti. Dario Niccodemi, al quale quattro anni di non interrotta vita tra i vecchi confini della patria hanno ridato il buon accento toscano che la lunga dimora nell'Argentina e poi a Parigi aveva un poco imbastardito, ha parlato semplicemente ed efficacemente, con una commozione nella voce che

ha fatto inumidire gli occhi di tutte le signore e di non pochi spettatori mascolini. «Non è per pronunciare un discorso — egli disse — nè molto meno per fare una conferenza che io sono qui; ma più semplicemente e più modestamente per offrirvi il primo e reverente saluto degli autori italiani, dei vostri autori. E se ho accettato l'onore di questo incarico non è perchè me ne sia sentito degno, ma per una ragione più umile, più profonda e più intimamente italiana: quella di venire a Trieste. — Dal giorno, fra tutti memorando e benedetto, in cui la bandiera italiana sventolò sulla fatidica torre di San Giusto, il desiderio di vedere o di rivedere Trieste è fisso nel cuore di tutti gli italiani. E a poco a poco, vedrete, verranno tutti in sacro ed esultante pellegrinaggio; ad uno ad uno verranno ad offrire il loro omaggio alla bella città che per tanti, tanto lunghi e tanto dolorosi anni fu la terra promessa della nostra passione, l'ara ardente delle nostre speranze e l'ardua mèta dei nostri sacrifici.» Proseguì dicendo come gli paresse di venire a Trieste per la prima volta: «perchè è questa la prima volta che la vedo venendoci per una strada tutta segnata di eroiche, incan-

cellabili gesta italiane, di santo dolore italiano, di bandiere italiane, brani gloriosi dell'arcobaleno che finalmente sfolgora nel nostro cielo dopo la tremenda burrasca di lagrime e di sangue. — Ed è con voce malferma per l'emozione; è col cuore tremante dalla contentezza indicibile; è colle braccia avide di stringervi tutti in un solo abbraccio, che vi porgo, o fratelli di Trieste, il saluto tenerissimo degli autori italiani. Ve lo porgo come si porgono fiori all'altare nei giorni di gloria, e come si dànno lagrime e pensieri a un essere caro ritrovato dopo disperati pericoli.» Fatta poi una rapida evocazione dei più illustri autori italiani morti e viventi, il Niccodemi chiuse così: «Ora l'Italia risorta con tutte le sue terre, con tutta la sua gente, con tutte le dinamiche meravigliose del suo genio immortale, incomincia la vita nuova. *Incipit vita nova,* come disse Dante; e se tutti con le nostre forze e con tutte le nostre facoltà contribuiremo alla vita che ha bisogno di tutti, l'Italia fieramente serena, sicura nella pace di tutti i suoi cuori e di tutte le sue menti, come nella guerra fu sicura di tutti i suoi soldati, ridiverrà il solo paese del mondo che potrà dire alla Grecia

di Pericle: sono tua figlia; e alla Francia di oggi: sono tua madre!».

L'ovazione che seguì durò parecchi minuti. Dario Niccodemi era commosso e raggiante. Certamente più commosso e molto più raggiante ch'egli non fosse poche sere or sono sul palco scenico della romana Argentina, quando cadde per l'ultima volta la tela sulla sua ultima commedia, *La volata*, che la compagnia diretta da Virgilio Talli aveva portata alla ribalta. Il primo e il secondo atto erano stati coronati da applausi insistenti e fragorosi; il terzo suscitò dei contrasti e finì quasi in silenzio. Perchè? Poi che ho assistito alla recita potrei cercare e dir qui le ragioni di quel mutamento negli umori del pubblico imponente che affollava il bel teatro romano recentemente rinnovellato con ricchezza e con buongusto dall'*Ars Italica*, la Società che se ne è resa concessionaria. Ma, ve l'ho detto, oggi sono in istato di grazia e mi sento trascinato all'ottimismo. Dario Niccodemi me ne vorrebbe se facessi l'ottimista con lui. Egli vuole ch'io gli dica la verità, quella che a me pare la verità, senza preconcetti, senza partito preso. E gliela dirò. Il Talli ch'è ora a Milano, il Ruggeri che è

a Genova, rappresenteranno assai presto *La volata* nelle due città. Andrò a risentirla, e ne scriverò in una delle prossime cronache.

Poi, oggi, non ne avrei più il tempo. Passa la fanfara dei bersaglieri; dei bersaglieri d'Italia. Passa nelle vie di Trieste. Mi precipito giù, e le corro appresso. Scusate, è qualcosa a cui non si rinuncia....

Trieste, 30 dicembre 1918.

II.

L'ordine nel mondo e il disordine nel mondetto teatrale. - L'esempio dello Stato. - La cáttedra fiorentina. - Divi e stelle dell'arte muta. - Francesca Bertini e Maciste. - In più spirabil aere. - Il Passerotto.

Dunque oggi, se volete, facciamo una chiacchierata. — Su che? — Su un po' di tutto, come vien viene. Si sta mettendo ordine nel mondo. Wilson, Lloyd George, Clemenceau, Orlando e Sonnino, i giapponesi (come si chiamano? Iddio lo sa!) lavorano per questo, a Parigi; e sono così bravi che ci riusciranno, vedrete. Ma nel mondetto comico di cui ci occupiamo noi non c'è da pensare a metter ordine. Voglio dirlo con una frase nuova:

sarebbe il lavoro di Sisifo. Teatro (in Italia) e disordine sono sinonimi, e lo saranno sinchè ci sarà teatro e ci sarà disordine; cioè in eterno. Non cerchiamo dunque l'ordine noi, e non tentiamo di metterlo in queste Cronache. Senza contare, poi, che se riuscissimo a mettercelo, esse sarebbero meno divertenti.... Scusate, volevo dire: ancor più nojose.

Ad esempio: lo Stato fa anche lui quello che può, tutto quello che può, per tener viva la tradizione: la tradizione del disordine. Sentite questa. C'è a Firenze — come sapete, o come non sapete — una Scuola di Recitazione. Istituto Regio. Mantenuto dallo Stato. Il Direttore e Maestro è nominato dal Ministro, naturalmente, della Pubblica Istruzione. L'ultimo fu Luigi Rasi; lo fu sino a pochi mesi or sono, sino al giorno in cui la morte, violenta e frettolosa, lo colpì, mentre egli era ancora nella pienezza delle sue forze. Luigi Rasi fu, veramente, un degno maestro. Era stato un attore di bel nome, ma aveva abbandonata — giovane — la scena per darsi all'insegnamento ed ai suoi studî prediletti. Sono frutti magnifici di tali studî il *Dizionario dei Comici Italiani*, che equivale ad

una storia dotta e aneddotica della scena italica e degli innumerevoli comici che vi sono passati, dalla Commedia dell'Arte sino ai giorni nostri; e quel *Museo Teatrale* del quale basta scorrere il grosso volume che ne forma il Catalogo per rendersi conto del suo immenso valore.

Fu il Rasi quegli che può e dev'essere, appunto, un maestro di recitazione. Perchè non si insegna, non si può insegnare in una scuola il *mestiere* del recitare. Per ciò che riguarda il *mestiere*, valgono più tre mesi di palcoscenico, in una compagnia modesta, e con un direttore qualunque, che tre anni di una scuola col migliore dei maestri. L'*arte*.... ah, l'*arte* vien dopo. E chi l'ha nella zucca la tira fuori. Che se nella zucca non c'è, non v'ha maestro che la crei. A Eleonora Duse o ad Ermete Zacconi l'arte non l'ha insegnata nessuno, e nessuno avrebbe saputo insegnarla.

Il Rasi fu, dissi, ciò che può e dev'essere un maestro. Un uomo di molto ingegno e di vasta coltura, che spiega ed illustra il testo; che fa la psicologia del personaggio affidato alla interpretazione dell'allievo; che non insegna materialmente a *dire*, più o meno bene,

fot. Varischi e Artico

LUIGI RASI.

più o meno esattamente la *battuta*, ma fa capire perchè — dato il carattere del personaggio, data la situazione in cui il personaggio si trova — la *battuta* deve essere detta in un modo e con un tono, piuttosto che in altro modo e con altro tono; che forma la coltura letteraria e teatrale dei suoi allievi, ed anche, sin dove è possibile, una pratica ed un'esperienza della vita, degli usi, dei costumi sociali; cosicchè l'allievo — il quale, per solito, esce dalle classi medie, molto medie, se non basse addirittura, della società — licenziato dalla scuola, sappia per lo meno, se è un idiota, che «difetto» si scrive con una «effe» sola, che Carlo Goldoni visse nel settecento, e che non si entra in un salotto soffiandosi il naso; e se è intelligente sappia.... qualcosa di più. Arrivato sulle tavole, dinanzi al gran pubblico, se è un idiota farà i «domestici» per tutta la vita; se ha talento, imparerà a *recitare*, e diventerà un buon attore. (Per le femmine è, in parte, un altro affare. L'esperienza ci insegna che, talvolta, basta essere una *bella* attrice....)

Dicevamo?.... Ah, lo Stato. Lo Stato, dunque, morto Luigi Rasi, doveva provvedere alla nomina del successore. E vi ha provve-

duto. Non in via definitiva, pare, ma vi ha provveduto. Il ministro della Pubblica Istruzione, invece di aprire un concorso, o di andare alla ricerca — e possibilmente non fra i vecchi comici ritiratisi dal palcoscenico senza rendite sufficienti per vivere di rendita — di un uomo degno di essere ciò che dovrebbe essere al dì d'oggi non un maestro di recitazione ma l'istruttore dei giovani che vogliono darsi al palcoscenico, ha scelto il primo capitato, o colui che gli era più vivamente raccomandato da qualcuno di coloro che a Firenze — come dovunque — fanno la pioggia e il bel tempo. Il primo capitato, o il colui, è una donna. Una signora alla quale faccio tanto di cappello, perchè è un'ottima creatura, una moglie modello e una madre degnissima di non so quanti figlioli. Ma poi? Toscana di nascita, fu per alcuni anni attrice in compagnie di secondo e di terzo ordine; poi, per qualche tempo, attrice dialettale (con Ferruccio Benini, nella sua compagnia veneta); poi si ritirò dalle scene. Si era parlato pochissimo di lei, quando recitava: allorchè lasciò il palcoscenico, nessuno se ne avvide. Ebbene, oggi, questa buona e saggia signora è maestra nella Scuola

Fiorentina, occupa la cattedra che Luigi Rasi ha reso illustre, ha fatta benemerita della scena italiana. Così va il mondo.... comico: e nessun Wilson, mai, riuscirà a metterci dell'ordine.

Quando penso che c'è chi si lagna aspramente perchè lo Stato non ha mai fatto nulla e non fa nulla per il teatro italiano! Io mi domando se non c'è di che ringraziare il buon Dio. Se fa, allorchè fa, perchè deve fare qualcosa, perchè le Leggi e i Regolamenti o le consuetudini glielo impongono, sono dolori atroci. Coloro che sanno, ad esempio, come furono sempre costituite le famose Commissioni Permanenti per l'Arte Drammatica, e rammentano come ne abbiano fatto parte, insieme con qualche persona competente e dabbene, certe nullità, certi mestatori e persino certe figure poco pulite, suppongo che mi daranno ragione....

Ma, d'altra parte, S. E. il Ministro potrebbe dirmi: « Caro signore.... (perchè S. E. è una persona oltremodo gentile e, ne son certo, mi chiamerebbe « caro signore » o, tutt'al più, in omaggio ai suoi principî, « caro cittadino ») le Scuole di Recitazione non servono a nulla; le diriga Tizio o Sempronia.... ». E aggiun-

gerebbe: « Perchè il teatro fiorisca occorrono, è vero, dei buoni attori, ma prima di tutto e sopratutto bisogna rinnovare il repertorio, e perciò occorrono delle buone commedie. Senza contare, poi, che ben altri malanni, contro i quali nè lo Stato nè un Ministro di buona volontà possono far nulla, affliggono e minano il teatro italiano ». S. E. parlerebbe d'oro. Ciò che non stupirebbe nessuno.

Però, io che sono contraddicente per natura, troverei da opporgli qualcosa, pur riconoscendo l'oro del suo parlare. Le Scuole non servono a nulla? Può darsi. Anzi, voglio ammetterlo: le Scuole, come sono ora, non servono a nulla e non daranno mai un attore alla scena. Ebbene, se non si può rinnovarle, ma da cima a fondo, sopprimiamole, e risparmiamo quei quattro bajocchi che costano in oggi al contribuente italiano. Tenerle aperte, ed elevare a maestri degli attori che furono delle nullità o delle mediocrità, ritiratisi dalla scena per vecchiaia, o che la scena ha respinti per insufficienza, è buttar del denaro ed è far del male all'arte. Quanto poi alle « buone commedie » mi pare che non ci sia da lagnarsi. L'Italia sta attraversando — anche nella letteratura teatrale — un periodo

fortunato. C'è una vera fioritura. Non si promette più, si mantiene. Senza tener conto degli autori più illustri, degli arrivatissimi, c'è una plejade di giovani che lavora con ottimo successo. Nè io credo a chi dice che da qualche anno in qua il pubblico — il pubblico di guerra e del dopo guerra — è di più facile accontentatura. No: il pubblico, comunque sia composto, sa quel che fa. La sua educazione teatrale sa farsela in fretta. Se è nuovo, se è rozzo, se è inesperto, se non è raffinato, ci casca una volta; ma è assai difficile che ci caschi la seconda. Non per nulla il teatro è una scuola. Ebbene: nello spazio di poco più che due mesi sono uscite alla ribalta, vincendo bellamente la prova, otto o dieci commedie di giovani autori italiani. Il Chiarelli, il Veneziani, l'Antonelli, il Berrini, il Martini, il Vanni e forse qualcun altro ch'io dimentico, son venuti a provarci che il teatro si rinnova, e che c'è da far conto sull'avvenire. Speriamo che sboccino fuori altrettanti attori ed altrettante attrici. Chè, pel momento, a guardarsi d'attorno c'è da sudar freddo....

Laddove S. E. il Ministro avrebbe perfettamente ragione — (curiosa, nevvero?, abbiamo trascinato nella nostra chiacchierata

S. E. il Ministro, il quale, poveretto, ha forse ben altro da fare e a cui pensare!) sarebbe nel dirmi che il nostro teatro di prosa ha ben altri malanni che lo insidiano, malanni a cui lo Stato non può mettere riparo. Per esempio, per dirne uno: il Cinematografo....

A proposito: mi hanno data, a Roma, una notizia terrificante. Non la sapete? Ve la dico io. Stiamo per perdere alcune stelle e alcuni divi dell'arte muta. Gli americani, nostri prodi e validi alleati sul Piave, ci fanno una guerra accanita dinanzi allo schermo. Le case cinematografiche americane ci vogliono portar via i nostri interpreti più illustri e più belli. E siccome gli americani hanno più milioni che non capelli sulla testa, e dai milioni — ahimè! — si lasciano sedurre anche i grandi artisti, così a portarceli via ci riescono. Sinora si accontentavano dei tenori e dei baritoni, dei soprani e dei contralti; adesso vogliono anche i divi dello schermo. Mi hanno detto dei nomi, ma li ho dimenticati; fuorchè due; due nomi che agli Stati Uniti sono già molto più celebri di quelli, poniamo, di Guglielmo Marconi e di Gabriele d'Annunzio. Ve li faccio? Giù il cappello, e trattenete le lagrime: Francesca Bertini e Maciste. È do-

loroso, che dico?, è lacerante, ma è così: noi stiamo per perdere Maciste e Francesca Bertini. Se ne vanno in America. Scritturati da una grande Casa americana, o, non so bene, da un *trust* americano. Le paghe? Che so, qualcosa come cinquemila lire al giorno o due milioni all'anno. M'hanno dette le cifre; ma nell'udirle la mia povera testa se n'è andata in subbuglio, ed ora non so se rammento esattamente; ma, insomma, qualcosa di così. E so che un *cabot* francese, venuto in Italia per fare della cinematografia, fu di mezzo in queste scritture e s'ebbe in regalo, a titolo di mediazione, cinquanta biglietti da mille.

Il più appassionato, fra voi, del Cinema, ma insieme il più furbo, mi dirà: « Be', che importa? Francesca Bertini e Maciste, che siano *girati* a Roma o a Torino oppure a Nuova York, ci delizieranno sempre anche in avvenire. Le pellicole italiane dell'uno e dell'altra andavano in America; le loro pellicole americane verranno in Italia; e noi ce ne beeremo nei nostri Cinematografi. Anzi, meglio, vedremo Maciste e la Bertini in vesti nuove, in ambienti nuovi, in azioni diverse da quelle in cui li vedemmo sin qui. Che bellezza! Che gioia! ».

Già, furbo chiacchierone che siete. Avete ragione, dal punto di vista cinematografico. Ma io penso al teatro italiano, al povero teatro italiano, al quale il cinema sta rubando ogni giorno qualche attore e qualche attrice. E son già così pochi i buoni, e son così rari i giovani che potrebbero diventare dei buoni attori! Francesca Bertini se ne va? E salgono di prezzo le Karenne, le Lede Gys, le Soave Gallone e tutte le terribili Gozales.... Ed attori ed attrici, sedotti dalle paghe favolose, allucinati dagli enormi guadagni, nella illusione di diventare altrettante Bertini e altrettanti Macisti (eh, poveretti, sapessero che mostruoso talento occorre per riuscire a tanto!) piantano baracca e burattini, e se ne vanno a fare i bei giovani in frac e le belle donne in veste scollata, o a buttarsi dai quarti piani, o a farsi stritolare dai treni, o a danzar sulla corda, o a scassinar casseforti, o a farsi rapire in automobile, o a giocare e a rovinarsi a un Montecarlo qui fuori di porta.... E un povero diavolo di capocomico che deve mettere insieme una compagnia, dopo aver sudato quattro camicie, si trova ad aver riuniti quattro cani da baraccone; e, magari, un bel giorno, uno di quei quattro manca alla

prova; è fuggito; è andato a farsi monaco in un convento cinematografico di Lucio d'Ambra!.... È un brutto affare, convenitene, signor furbo chiacchierone che adorate il cinematografo. E S. E. il Ministro ha ragione: lo Stato non ci può mettere rimedio. È triste....

Ma non lasciamoci in tristezza. Guardiamoci d'attorno; qualcosa di gaio, di confortante lo troveremo. No? Leviamo gli occhi al cielo: ecco un bel passerotto che vola, tranquillo e sicuro. È *Il passerotto* di Sabatino Lopez. Ha volato a Livorno, a Parma, a Genova, a Pisa, a Firenze, a Roma, a Milano, ed ogni pubblico gli ha fatto festa, lo ha accolto come un amico. Vivrà a lungo questo passerotto, e non smetterà mai di volare? Non lo so. Ma, intanto, oggi vola, non cade, e indubbiamente percorrerà a tappe tutto il bel cielo d'Italia. A tappe. Poserà sulla casetta della *Buona figliola,* poi sulla villa del *Terzo marito,* poi sul palazzo veneziano di *Mario e Maria.* E può darsi, chi sa, che Mario e Maria, e il terzo marito, e la buona figliola gli dicano: « Passerotto, sei uscito dal cervello dal quale siamo usciti noi, sei l'ultimo fratellino nostro, ma sei picco-

lino e delicato; forse non vivrai a lungo come noi; non importa; vola sin che puoi; se sparirai, un giorno, nel cielo, noi ci rammenteremo di te con tenerezza, fratellino nostro, e non dimenticheremo questo giorno lieto in cui tu posasti sul nostro balcone.... ».

Non vi racconterò la favola del *Passerotto*. Troppi di voi che mi leggete l'avete già letta nei giornali di Roma, di Milano, di Firenze, insieme con le critiche e le lodi che i censori gli hanno fatte; e troppi di voi hanno già udita e applaudita la commedia. E, forse, qualcuno di voi, ritornando a casa dopo averla udita, o ripensandoci il giorno dopo, si è chiesto: « Perchè l'ho applaudita, e con tanto entusiasmo? È veramente tutta degna di plauso? Non ha dei difetti gravi? I casi che vi si svolgono non sono un po' artificiosi, un po' troppo voluti? Non è, anzi, una commedia che si può distruggere con quattro parole? ». E, forse, siete rimasti dubbiosi, e non avete saputo rispondervi. Vorrei rispondervi io. Sì, la commedia è un po' artificiosa, i casi che vi si svolgono sono un po' troppo voluti: la morte del figliolo legittimo, per esempio. Se Gigio non morisse, che ne sarebbe di Giulio, del bimbo adulterino, che Maria Teresa

ha generato in un'ora cattiva della sua vita, durante una lunga assenza del marito? E che ne sarebbe di Maria Teresa? Continuerebbe a tacere, come si adatta a tacere al second'atto, troppo facilmente convinta dalle modeste argomentazioni di zio Beppe? E allora? Quale il perchè della commedia? E quale ne sarebbe la conchiusione?... Ecco i vostri dubbi, o spettatore che rimugina il giorno appresso, e che ripensa — il buon Dio vi benedica! — alla commedia che ha udita la sera innanzi. Ma io vi dirò perchè la commedia vi è piaciuta, vi ha sedotto, e l'avete applaudita lieto e, là per là, convinto. Vi è piaciuta e vi ha sedotto la delicatezza del Lopez. Perchè il Lopez è l'autore più delicato che oggi vanti la scena italiana. E il suo dialogo, così bello e così semplice, è un dialogo quasi sempre convincente, e quando non è convincente è in ogni modo vittorioso, perchè la delicatezza con cui è tessuto seduce e innamora.

Ne volete la prova? Siamo al terz'atto del *Passerotto*, alle ultime battute. Gigio, il figlio legittimo è morto, e nella casa non v'è più pace. Quel bonaccione di zio Beppe ha la sua trovata. Bisogna adottare un bimbo,

metterlo al posto del morto. Con questo rimedio si ridarà ai due poveri coniugi una ragione di vivere, ma, sopra tutto, si ricongiungerà con la mamma sventurata il suo figliolo adulterino, che il marito ignora, perchè ignora il fallo della moglie. E zio Beppe lo propone a Gaspare, il marito. E questi risponde: « Se Maria Teresa vuole.... Cerchiamo un bambino da adottare.... ». Lo vedete, siamo sul filo d'un rasoio. E qui, proprio alla fine della commedia, più di un autore provetto avrebbe fatto un capitombolo. Avrebbe, forse e senza forse, composta la gran scena, la scena tragica; la rivelazione della moglie, gli urli del marito; e poi i *passaggi* ben studiati: le lagrime, le imprecazioni, il buttarsi in ginocchio, il tuonare dall'alto, che so?, e poi, infine, il perdono, fatto piovere dal cielo.... A tutta questa roba il Lopez non ci pensa nemmeno. Sentite come egli scrive la scena ch'è la conchiusione della sua commedia:

TERESA.

.... Non posso.... L'unico bimbo che vorrei per guarire questo male non lo posso avere e anche se tu avessi nell'anima tutta la misericordia di Dio.... tu non potresti permettermi di averlo qui, con me, nella tua casa.

GASPARE.

Teresa! Che dici? Sai che cosa penso? Penso che tu in questo momento sei pazza.... che non sai quel che dici.... che sei un'altra....

TERESA.

Sì, un'altra da quella che tu conosci. Poichè da quattro anni non dico una parola che non nasconda una bugia.

GASPARE.

Sei pazza, dimmi che sei pazza.

TERESA.

No.... No.... Agonizzavo e mentivo.... Ma il bene che tu mi volevi era tanto sicuro, che non ti sei mai accorto della mia agonia.... No, non te ne andare, non ti allontanare.... Fu la tua lontananza che mi perdette.... Non saprei dirti come, perchè accadde.... Ci doveva essere un'ora cattiva nella mia vita.... ero sola.... e non seppi scansarla.... Non cerco di scusarmi, sai. Rispetto a te non c'è scusa, nè perdono.... Ma cerco di salvare quel po' di maternità che mi rimane.... Io non conto più.... La moglie, la donna, sono morte, ma la mamma non vuol morire. Fu una debolezza infame, ma tu incominci a soffrirne soltanto ora, mentre io ne muoio da quattr'anni.... e ho sofferto tanto, rinchiusa nel mio silenzio, che mi sento un po' redenta.... Gaspare, potevo tacere ancora: ho parlato. Giudica a qual punto

deve essere arrivato il mio male, come mi rode. Tu volevi raccogliere un bimbo per consolarti e per consolarmi di quello che non ride più fra noi. Ce n'è uno, Gaspare: c'è un bambino che è solo, solo perchè il padre gli è morto eroicamente, ma questo bambino ha una mamma che non è più una donna, ma è tutto un rimorso disperato.... E da quattro anni quella povera creaturina batte alla porta per entrare qui.... Se ne prendevi uno qualunque tu non avresti fatto che una buona azione, se prendi lui non proteggi soltanto una vita, ma ne salvi due e fai un atto di redenzione. Potevo tacere. Potevo aprirgliela io la porta e non dirti niente, ma allora quel bimbo sarebbe stato una menzogna viva, ti avrebbe ingannato baciandoti; ti avrebbe ingannato guardandoti, sarebbe stato la frode.... la continuazione della frode.... E non ho potuto, Gaspare: un'ora di peccato non distrugge tutta l'onestà.... E, vedi, ora che ti ho detto, ora che ti ho singhiozzata la mia pena, nonostante il male che ti faccio, mi pare di respirare per la prima volta dopo quattro anni!... Se puoi, sii buono.... sii umano.... sii grande. Se mi ammazzi mi guarisci.... Se lo accogli mi guarisci.... Se mi permetti di scontare a forza di umiltà e di sacrificio, mi guarisci.... qualunque sia la tua decisione, Gaspare, grazie.... in ginocchio.

Ebbene, questo è di una delicatezza squisita, ed è di un'efficacia che non falla. E

non ha fallato, dinanzi a nessun pubblico, lo dicesse Irma o Emma Gramatica, o Maria Melato. E tutti i pubblici hanno compreso e comprenderanno, hanno ammesso ed ammetteranno, che Gaspare, il marito, risponda semplicemente: *Dov'è quel bimbo?* Null'altro. Su questa interrogazione si chiude il velario, e ogni pubblico chiama per sei o sette volte alla ribalta Maria Teresa e Gaspare.... e Sabatino quando assiste alla recita.

Tornando a casa, o la mattina dopo, può darsi che dei *se* e dei *ma* si affaccino alla vostra mente. Può darsi. Ma non vi pentite di aver applaudita la commedia, e non ne volete all'autore. Perchè sentite che egli non vi ha vinto con l'inganno e con la frode, non vi ha intontito col *coup de théâtre,* non vi ha tirato in trappola con la *scene à faire* che gli è riuscita bene. No. Voi sentite che vi ha sedotto con la delicatezza. Ed io che me ne intendo vi dico che questa è arte, di quella buona, della migliore....

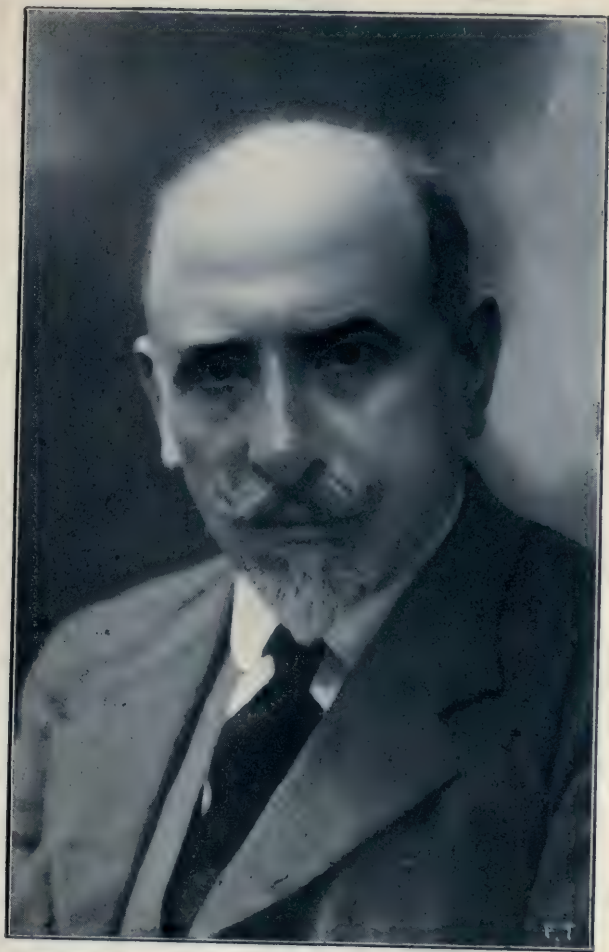
— Che dite? Se è vero che me ne intendo? Eh, perbacco, sono stato fischiato tante volte!...

Roma, 24 - Firenze, 28 gennaio 1919.

III.

« L'Innesto ».
La critica sulla via e i « ma » di Pirandello.

L'altra sera, dopo la prima rappresentazione de *L'innesto,* mi sono preso sotto il braccio Luigi Pirandello, l'ho accompagnato all'albergo, e un passo dopo l'altro, pian pianino, gli ho fatta la critica della sua commedia. (I miei maestri, a quell'ora, erano nelle redazioni dei giornali a scriverle, le loro critiche. Io, la mia, la passeggiavo.)

— Vedi, Pirandello mio caro — gli dissi — tu mi hai ingannato, senza accorgertene, senza volerlo. Mi avevi detto avanti ieri: « *L'innesto* non è una commedia come le altre mie, come *Il piacere dell'onestà,* come

fot. Varischi e Artico

LUIGI PIRANDELLO.

Pensaci, Giacomino!, come *Così è (se vi pare)*, come *Il gioco delle parti;* non è del pirandellismo, insomma, perchè il mio modo d'intendere il teatro lo chiamano pirandellismo — (ciò che ti onora, amico, interruppi), — no, è un dramma di passione, ed è costrutto, ed è scritto.... come dire?... secondo le regole.... diciamo le buone regole del teatro ». — Mi avevi detto così, e ti avevo creduto. Ebbene, mi hai ingannato, e ti sei ingannato. *L'innesto* è ancora del pirandellismo.

— Ma....

— Ma sì! e te lo dico per farti onore. *L'innesto* è ancora del Pirandello, autentico, sincero, ammirabile. Non ammirabile perchè la commedia sia un capolavoro, e neppur forse una buona commedia: ma perchè è roba tua, carne della tua carne, fosforo del tuo cervello; perchè appartiene al *tuo* teatro, che non è il teatro degli altri, ma è un teatro diverso, un teatro nuovo, come fu nuovo e diverso quello dell'Ibsen in Norvegia, quello dello Shaw in Inghilterra, quello del De Curel in Francia. Ieri l'altro, a quel tuo annuncio, mi ero spaventato. Ora sono tranquillo. E ti ringrazio di avermi ingannato. E benedico il buon Dio, perchè ti sei ingannato.

— Ma....

— Zitto! Ti ho ascoltato — oh! se ti ho ascoltato! — per due ore, rannicchiato nella mia poltrona. Ora lascia parlar me. Hai fatto il tuo bravo commediografo; lasciami fare il mio bravo critico. Che cosa è il tuo teatro? Direi che è un teatro filosofico ed umoristico, se le parole fossero intese sempre, e da tutti, nel loro giusto significato. Purtroppo non è così. Filosofia. Non so se per colpa dei filosofi o per ignoranza della folla, si dà dai più a questo vocabolo un significato che non è il suo. Così, se io dico, peggio se stampo, che il tuo è un teatro filosofico, tu hai il diritto di farmi un processo e di chiedermi la rifusione dei danni, poichè potrai facilmente provare che io tento di allontanare il pubblico dalle tue commedie. E se io dico o stampo che la tua filosofia è non solo interessante ma anche divertente, mi si darà del ciurmadore, poichè la folla è ben convinta che filosofia e divertimento sono termini antitetici. La scienza delle cause; ecco, fra le tante definizioni della filosofia, quella che più mi piace e mi par la più giusta. Ma va un po' a dire a un pubblico di teatro che si può fare del teatro, e del teatro interessante

e divertente, coltivando la scienza delle cause!... Così, se io dico che il tuo è un teatro sovente, quasi sempre, umoristico. Chi non ti ha ascoltato, o non ti ha letto, mi chiederà se il tuo è un teatro da burattini. Ahimè, *quam parva sapientia*....

— Ma....

— Un momento! Stasera, me ne accorgo, sono uno scocciatore emerito. Ma poi che mi atteggio a critico!... Dunque: tu che hai fatto dell'umorismo — o, meglio, dell'*humorismo* — (la differenza è forse sottile, ma c'è) — nel *Piacere dell'onestà,* nel *Così è (se vi pare),* nel *Pensaci, Giacomino!,* dell'*humorismo* a fondo filosofico (due coserelle che stanno bene insieme; chè, anzi, un *humorismo* sano, non volgare, profondo, ha necessariamente — se pur non crede o non si accorge d'averlo — un fondo filosofico), nell'*Innesto* non hai fatta che della filosofia. Non della filosofia come l'intende il volgo; come l'intendiamo noi....

— Ma....

— Aspetta! Voglio dire: come l'intendo io. Ma l'intenderai così anche tu, se vorrai abbassarti per dieci minuti al mio livello intellettuale. Un dramma di passione? No, amico

mio, tu non l'hai fatto. Passionale non è l'argomento, cioè la sostanza del dramma; dirò meglio: non appar passionale; dirò meglio ancóra: non può apparir passionale ad un pubblico di teatro, fosse pure il pubblico migliore, il più elevato e il più eletto. Ripensaci per un momento; sul teatro, la passione è sopra tutto una quistione di forma. *La dame aux camélias* è un dramma di passione. Ebbene: dato e non concesso che coll'argomento della *Dame aux camélias* tu dovessi scrivere un dramma, non scriveresti un dramma di passione. Perchè il tuo modo di costruire una scena e di scrivere un dialogo è agli antipodi da ciò che noi tutti intendiamo e abbiamo inteso sin qui — sugli esempî letterarî di ogni tempo — per passionale. Se quella dell'*Innesto* è passione, è una passione tua, è una passione pirandelliana....

— Ma....

— Lasciami dire!... La tua passione è ragionamento. Vedi: le *tirate* (dico *tirate* nel senso francese, che non è punto dispregiativo) dei tuoi due protagonisti, non sono sfoghi di passione, sono ragionamento. E non è un ragionamento passionale. È ragionamento diritto, tagliente, concludente, incisivo

e — questo è il guaio! — scheletrico. Da ciò, amico mio, il mezzo successo, il quasi mancato successo dell'*Innesto*. Perchè la costruzione dei tuoi atti è scheletrica, lo svolgimento delle tue scene è scheletrico, la composizione del tuo dialogo è scheletrica; e questo scheletrame è, indubbiamente, una delle tue qualità, una delle tue forze, una delle tue.... abilità; ed è un elemento di successo quando tu fai della filosofia umoristica e dell'umorismo filosofico, quando scrivi *Così è (se vi pare)* o *Il piacere dell'onestà;* diventa un elemento di insuccesso, o un ostacolo al successo, quando scrivi una commedia o un dramma in cui non vuoi e non puoi e non devi mettere l'umorismo, l'ironia, la bega, quando mandi alla ribalta *L'Innesto* o *Se non così*.... To'! mi è venuto alle labbra il titolo della tua prima commedia. E non a caso. Mi par proprio che le due facciano il paio.

— Ma....

— So quel che vuoi dire! Che ti rimprovero una delle tue qualità più squisite e più personali; e che sono in contraddizione con me stesso: perchè dianzi mi dicevo lieto che tu nel concepire e nello scrivere *L'Innesto*

fossi stato ancora e sempre Luigi Pirandello mentre credevi e avevi voluto farmi credere di essere stato — che so? — Alessandro Dumas figlio, ed ora ti faccio quasi una colpa del tuo metodo, della tua tecnica, della tua forma teatrale, o quanto meno scuso e giustifico il pubblico che non ha decretato il successo pieno e caloroso all'ultima opera tua. Ebbene, cercherò di spiegarmi, col minor numero di parole possibile.

Due creature si amano appassionatamente. Dopo sei anni di matrimonio, sono ancóra i due innamorati del primo giorno. Da questa unione non son nati figliuoli, per colpa del marito. Colpa, s'intende, nel senso di difetto. Che la colpa è di lui ce lo apprende il dramma. Laura, la moglie, ch'è pittrice dilettante, se ne va tutta sola a dipingere dal vero in un giardino deserto. Un bruto l'aggredisce e la possiede. La portano a casa, tramortita e disperata. E disperato è Giorgio, il marito, quando apprende la sventura. Disperato non di pietà, ma di gelosia e di odio. È il maschio in eterno amore che vuol essere il possessore unico del corpo idolatrato. E quel corpo fu contaminato. La sua gelosia è così insensata da spingerlo sino all'odio verso la

povera creatura che fu aggredita e assalita, ignara e nolente. Lo scempio non fu fatto a lei sola — gli dicono il suo cuore e i suoi sensi — ma anche a lui; e in nessun altri più che in lui stesso — neppure in lei! — l'orrore può essere più vivo e più crudo. La sa innocente; ma invitato, scongiurato ad aver compassione di quella sventurata, egli afferma che la compassione vera sarebbe quella di ucciderla, in nome dell'amore pazzo che li lega e che fu contaminato. Ella non ha colpa. Ebbene ciò aggrava lo strazio in questo amante fremebondo. Se ci fosse colpa sarebbe offeso il suo onore, e potrebbe vendicarsi. Così, è offeso l'amore, e l'amore soltanto, senza rimedio....

Questo, amico mio, è del Pirandello, del più puro e del più schietto. Lo è nella sostanza, ma lo è sopra tutto nella forma. Il tuo Giorgio non parla con passione. Nelle sue parole non c'è passione e non c'è strazio. Le sue parole sono sottili e esasperate; non sono appassionate. Tu lo fai ragionare e prorompere con l'amico, il tuo Giorgio. E il pubblico ascolta freddo, non lo capisce, non penetra nel suo animo — stavo per dire nel suo corpo — non afferra, e gli rimane

ostile. Si riconcilia con lui, è vero, al finale dell'atto; quando Laura entra, e lo guarda, e si offre; ed egli, súbito vinto dall'ebbrezza del contatto, l'abbraccia, la stringe, la copre di baci. Ma è un attimo. Ed è un attimo muto.

Io mi domando — (sai, ogni uomo di teatro ama di rifare a proprio modo le commedie degli altri) — se Giorgio non apparirebbe più chiaro, più evidente, forse più umano, certo più appassionato, quando non con l'amico egli si sfogasse, ma con la moglie. Fai che l'aggredisca e la carezzi, che la insulti e la baci, che la martirizzi e la bráncichi, che la batta e la prenda.... Sarà una scena di passione....

— Ma....

— Ma non sarebbe più Pirandello, hai ragione. Sarebbe un altro, di quelli che il pubblico applaudisce sino a rompersi le mani. E andiamo innanzi.

Giorgio e Laura si riconciliano. Cioè, Giorgio dimentica. O si sforza, o finge a sè stesso di dimenticare. È innamorato di quella creatura. Non può vivere senza di lei. E lei, Laura, ama ancora di più il suo innamorato, disperatamente, follemente, con tutta la feb-

bre dei sensi.... Me l'hai detto tu, tra il primo e il second'atto, nell'ufficio del Talli. «Vai a sentire.» Sono andato a sentire. Ho sentita, tra moglie e marito, una scena di tenerezza. Passione? Passione sensuale? No. La più ingenua delle signorine — se c'è ancóra una ingenuità completa, assoluta, irriducibile — può udir quella scena senza arrossire e senza turbarsi.... Senonchè — siamo al terzo atto — Laura è incinta. L'innesto. Ed ecco il secondo dramma. Quando Giorgio apprende questa sua paternità putativa, non ne vuol sapere. Per sei anni non ebbe figli. Quello che sta per arrivare è di colui. No, dev'essere soppresso. E allora è Laura che insorge. Insorge non in nome della maternità — vecchio tema abusato, e tu, amico mio, rifuggi dai vecchi temi abusati — ma in nome dell'amóre. E questo è tuo, e questo è magnifico! L'innesto? Che conta? Che vale? Ci son donne che non possono figliare. Una operazione chirurgica le mette in grado di essere madri. L'obbrobrio ch'ella subì equivale a quell'operazione chirurgica. Ma ella non ne ha memoria, non le è rimasta neppure l'immagine del chirurgo. Nulla. Ed amava Giorgio, e lo ha amato ancora di più, dopo, e (ricordo le

frasi che ho udite dianzi, non so se le ripeto esattamente) è quasi morta di amore per lui, si è fatta sua come nessuna donna è mai stata d'un uomo, ha voluto averlo tutto in sè, si è voluta tutta di lui. Con ciò, ha cancellato e ha distrutto. E se è una follia, ebbene, ha sperato di aver trascinato anche lui nell'ardore di quella follia; era convinta che nel nascituro vedrebbe lei stessa, tutta lei stessa, *sua* nel figlio *suo, suo* perchè di tutto il suo amore per lui, per Giorgio; il figlio veramente, sebbene idealmente, generato da quell'amore, nutrito da quell'amore, nato in forza di quell'amore.... Egli non può? Non vuole? Tanto peggio. Ella se ne andrà, per sempre. A che scopo sopprimere il nascituro, se sopprimerlo vorrebbe dire distruggere la sua bella la sua santa follia, annientare il suo sogno, uccidere il suo amore?

No. Ella non se ne andrà. Giorgio, ch'è un debole, ha però una fede incrollabile: crede nell'amore di Laura. Ci crede perchè ne ha bisogno come dell'aria e della luce? Forse. Ma ci crede. Ella gli rimarrà d'accanto....

Ebbene, mio caro Pirandello, hai visto? Il pubblico, che ti aveva quasi abbandonato al secondo atto (l'atto che tu ami di più, mi hai

detto, ma che non è che un ponte, e che teatralmente non vale, perchè non fa procedere l'azione) tu l'hai ripreso al terzo. L'hai ripreso non soltanto con l'originalità della situazione, con la profondità del pensiero dominatore, con l'aristocratica e semplice elevatezza delle parole che Maria Melato disse da attrice di prim'ordine; ma anche perchè, finalmente, fosti qui un po' meno scheletrico del consueto; e pur rimanendo il probo e raffinato scrittore che conosciamo, ti sei prodigato sino a quel minimo che occorre sul teatro affinchè il pubblico — un pubblico non di lettori ma di ascoltatori, non dimenticarlo! — capisca, penetri ed apprezzi.

— Ma....

— No, niente, ho finito. Ho detto che fosti Pirandello anche questa sera, ed è la verità. Dal come mi avevi annunziato *L'Innesto,* mi ero allarmato. Perchè il giorno che tu non fossi più tu, non ci sarebbe più una ragione che tu scrivessi per il teatro. Ma quando scrivi *L'Innesto* o *Se non così,* non ti stupire se il pubblico non ti decreta le corone d'alloro. Se alle corone d'alloro ci tieni, devi — rimanendo Pirandello nella sostanza — sforzarti di esserlo un pochino meno nella forma.

Non pletorico; non verboso. Non la *scène à faire;* non la trappola.... no, per carità! E non ti dirò neppure di buttarla proprio in soldoni alle platee, in modo che queste non debbano fare nessuna fatica per comprenderti, per penetrare nel tuo pensiero; ma un po' meno scheletrico, sì; dir tutto, chiaramente, e qualche volta, qualche rara volta, ripetersi, è necessario....

— Ma....

— Ma tu non sai. Già. Me lo hai detto più volte. Quando hai scritta la parola che dice, che esprime, che significa, non sai aggiungerne una di più. È una delle caratteristiche più aristocratiche del tuo ingegno. Ma così, vedi, *L'Innesto* avrà forse una breve vita. E sarà un vero peccato. In questa grande ora del rinnovamento sociale e dell'elevazione dello spirito umano, roba come la tua, che non è mai robetta, dovrebbe essere, se non il pane quotidiano, un cibo intellettuale da offrirsi in abbondanza al pubblico, specialmente al *nuovo* pubblico che affolla i teatri. Servirebbe alla sua educazione.... Se non vuoi, se non puoi, non scrivere più dei drammi che vorrebbero essere passionali, e sono così sottili, e sono tutti delle anime, delle anime più

tormentate e più tormentose. Attienti all'*humour*, al paradosso, all'ironia, alla beffa, alla tua divertente filosofia; e sii scheletrico sin che t'aggrada. Il pubblico ti applaudirà, e gli parrà di divertirsi soltanto. Ma tornando a casa, o il dì dopo, sentirà che gli è rimasto dentro qualcosa....

— Ma....

— Ah no, basta! Ti ho zuppificato abbastanza! Buona notte....

Milano, 5 febbraio.

IV.

Burattinata.

Come ci vuol poco per commuovere un animo ben fatto! L'altro dì mi sono commosso per una cosetta proprio da nulla. Ora ve la dico. Se vi commovete anche voi, avete, indubbiamente, un animo ben fatto. Come me.

Ecco qua. Mi è capitato tra le mani un giornaletto teatrale e vi ho trovato una notizietta deliziosa: i Burattinai italiani si organizzano, vogliono organizzarsi.

Voi lo sapete: ora si sta organizzando e riorganizzando tutto, l'orbe terraqueo compreso. Qualcosa, a pensarci, di spaventevole. Naturalmente, a questa manìa di organiz-

zazione non può sottrarsi il teatro, che è lo specchio.... Sapete anche questo. È lo specchio quando non è l'eco. Ed è l'eco quando non è la tribuna. Ed è la tribuna quando non è la sintesi. Ed è la sintesi.... Potete continuare sin che volete. Fatto sta che anche nel teatro tutti vogliono organizzarsi e riorganizzarsi: Autori, Comici, Capicomici.

Coloro che, finora, s'erano sottratti alla manìa organizzatrice erano i Burattinai. *Chacun pour soi et Dieu pour tous,* pareva fosse la loro divisa. E, per ver dire, si capisce come abbiamo potuto vivere sin qui, fors'anco sbarcar bene il lunario, senza essere organizzati. Non hanno da risolvere i gravi problemi attorno a cui si arrovellano i capicomici, non devono lottare contro le difficoltà sempre più gravi e sempre più nuove che a questi si affacciano ogni giorno.

Il repertorio se lo tramandano di padre in figlio, o se lo inventano e se lo scrivono o lo improvvisano da sè stessi: nè hanno da lottare cogli autori e da pagar loro dei diritti sempre più gravosi. I loro teatri non sono trustati. Anzi, di solito, il teatro in cui agiscono è una loro proprietà e se lo portano in giro insieme con gli attori. E gli attori, e

persino le attrici, sono brave persone, tranquille, taciturne, vereconde e caste. (La castità, nell'arte, è una fonte di benessere. Evita dissidî, bisticci, livori, gelosie, tenzoni, fughe, rapimenti.) Tra di loro, i burattinai, non si rubano nè le *novità*, nè le *piazze*, nè gli interpreti, come talvolta accade tra.... quegli altri. Infine, non hanno da temere neppur l'ultimo e più acerbo guaio piombato sul teatro drammatico: il cinematografo. Perchè nessun direttore di Compagnia cinematografica ha mai pensato di portar via la primattrice ad un burattinaio, lusingandola con l'offerta di enormi guadagni o con la visione di una gloria facile e lesta. Per tutte queste buone ragioni i burattinai vissero sin qui tranquilli e beati, modesti e applauditi.

Potevano tirare innanzi così, vi pare? Nossignori. Questa benedetta manìa dell'organizzazione li ha invasi anch'essi. E vogliono fondare una Lega. C'è da supporre che un *tiranno* americano sia passato tra loro, e abbia pronunciato delle lunghe concioni, convincendoli su quattordici punti marionettistici. Fatto sta che or non è molto si sono riuniti qui a Milano, al Teatro Gerolamo (oh Teatro Gerolamo, beatitudine di un tempo

lontano!) e dopo un'*ampia* discussione hanno deliberato di costituire l'« Associazione Marionettisti e Burattinai Italiani ». — Ci sono cascati!

Ah, Dio onnipossente, che cosa non è organizzato oggi nel mondo.... fuorchè il mondo — (che però si sta organizzando anche lui) —? Siamo tutti organizzati, tutti associati, tutti legati. Rimanevano liberi — beati loro! — i burattinai, i buoni e cari e pudichi e invisibili burattinai. Rimaneva questa aristocrazia solitaria di fronte a tanta democrazia equiparante. Hanno formata una lega anche loro!... *Les dieux s'en vont!*

Ah! quali genii antítei hanno inspirato i Burattinai? Perchè, ascoltate, non soltanto essi vogliono associarsi per difendere in comune i proprî interessi, per prestarsi aiuto l'un l'altro, magari per comperare e coltivare in società un bel bosco di querce e di faggi dal quale potrebbero ricavare in perpetuo la materia prima per la creazione dei loro attori, facendo argine così al grave rincaro del legname; l'intento sarebbe lodabile. No, disgraziatamente, sventuratamente, essi vanno più in là. L'Ordine del Giorno che hanno votato dice anche quest'altro: « Adesione in-

condizionata, nel nostro modesto ámbito, all'organizzazione dei lavoratori del teatro » — (ah, che trovata, i *lavoratori del teatro!...*) — nonchè, udite udite! « ammissione di una nostra rappresentanza nell'istituendo Ufficio del Teatro conforme ai voti e ai desiderata espressi al ministro Berenini dai rappresentanti delle associazioni teatrali ».

Avete capito? Perchè si dice, si susurra, e sopra tutto si anela, che il ministro Berenini istituisca un Ufficio del Teatro. Sempre in omaggio al principio che lo Stato deve, finalmente, fare qualcosa — se non tutto — per il Teatro italiano di musica e di prosa. Sarà veramente istituito un tale Ufficio? Non lo so. E se lo fosse, che cosa dovrebbe fare? Non lo so.... Oppure lo so, ma il dirlo qui sarebbe un fuor di luogo. Ebbene, se l'auspicato Ufficio sarà istituito — dicono i Burattinai — ci dev'essere in esso anche una rappresentanza nostra. Ma sì, ma sì, Burattinai benedetti dal mio mémore cuore e rispettati dalla mia triste esperienza! Ma sì! Io vorrei essere Ministro per un giorno, per un'ora, per il tempo strettamente necessario a scrivere e a firmare un decretuccio che vi chiamasse a far parte di quell'Ufficio. Anzi, vorrei che vi

aveste la maggioranza delle voci e dei voti. Il capo di quell'Ufficio non potrebbe cavarne che utili ammaestramenti, che saggi consigli. Ma, ma, ma.... Oh benamati e occulti e acquattati Burattinai, perchè volete uscire dai vostri nascondigli, dal sottopalco o dal soprapalco, e mostrarvi alla folla, e far udire la vostra voce altrimenti che attraverso le immobili labbra del tiranno, della regina, di Gerolamo e di Gioppino? Perchè volete essere governati, peggio, governizzati, e invocar leggi e decreti e regolamenti ed inciampi e pastoie.... e tasse? Perchè volete rinunziare alla vostra libertà, alla vostra indipendenza, alla pienezza dei vostri diritti a cui nulla fa intoppo, neppura la critica? (Voi avete tutte le gioie e tutte le glorie, persino questa: la critica non si occupa di voi!...) Perchè? Perchè? Ma non capite che il giorno in cui avrete un vostro rappresentante in un Ufficio governativo, cominceranno per voi i guai e i malanni? E non capite che la bella poesia che vi circonda, di cui è circonfusa l'arte vostra, che vi accompagna nella vostra vita randagia, vanirebbe il giorno in cui vi irreggimentaste o foste irreggimentati, e che l'Ufficio del Teatro di là da venire potesse e dovesse

occuparsi anche di voi, e pensare ai casi vostri, e accordarvi di quelle *facilitazioni* di cui l'arte muore? O Burattinai, non vi basta la Censura? Che altro volete, di più e di meglio, che altro sperate dallo Stato?

E non è tutto, Burattinai. Il vostro Ordine del Giorno vuole dell'altro ancóra. « Costituzione di un fondo sociale mediante una quota mensile provvisoria di lire una per la fondazione di un modesto periodico.... » Burattinai, Burattinai, quale malefico serpe vi ha punto? Volete anche la stampa! Volete avere il vostro organo! E a quale scopo? « Per lo scambio delle nostre idee artistiche, — dice l'Ordine del Giorno — per mantenerci uniti, per trattarvi anche gli interessi privati della nostra classe. » Ma no, ma no, Burattinai! Credete ad un amico, ad uno che vi vuol bene e che vi chiama Maestri, Maestri d'arte e di probità professionale. Quando avrete un organo non avrete più pace. Polemizzerete. Vi scaglierete l'uno contro l'altro. E chi è più bravo. E chi fa più soldi. E i contratti, e le scritture, e le percentuali. E il diavolo che se li porti! « Lo scambio delle nostre idee artistiche! » Ah, ignari! Le vostre idee artistiche? Ma certo! Ognuno di voi ne ha, e

le persegue e le attua. Ma perchè scambiarsele, benedetto Iddio? Perchè? Ognuno si tenga e coltivi e realizzi le sue, per il bene dell'arte. Scambiarsele, accomunarle? Vorrebbe dire equipararvi, uccidere l'emulazione, barrare la via all'elevazione e al progresso. Vorrebbe dire democratizzarvi. Anche voi!... No, no, no, no, rimanete degli aristocratici, voi almeno, o Burattinai!...

Ma ci ripenso e mi tranquillizzo. Il vostro organo è forse di là da venire ancor più che l'Ufficio del Teatro governativo. Che è tutto dire. Perchè: in quanti siete? Venti? Trenta? Non credo di più. Una lira per ciascuno ogni mese. Bene. Con trenta o quaranta lire al mese, dato l'odierno prezzo della carta, dell'inchiostro e delle mercedi, non è il *Times* che pubblicherete. Sarà, suppergiù, una volta ogni luna, un foglietto grande come una porzione di cacio in una trattoria di prim'ordine. Del male potrete farvene poco, e pochi malanni attirerete sulle forti teste dei vostri pupi. Nè ci sarà posto per la critica.... Melpómene vi protegge!

— Ma infine — esclama il più seccato dei miei lettori — che cosa vi ha commosso, signor Seccatore?... Non avete sin qui che in-

veito contro quei poveri burattinai. È questo il vostro animo ben fatto?

— Scusi, signor lettore, ha ragione, ha mille ragioni. Alla commozione ci sono. Ci sono sinceramente, senza infingimenti e senza ironie.

I Burattinai chiudono il loro Ordine del Giorno affermando che quel loro periodico dovrebbe servire *a far viva propaganda presso il pubblico le autorità ed il Governo perchè si abbia a riconoscere che ad essi spetta più che ad altri quell'appoggio morale e materiale che valga ad incoraggiare l'opera loro, perchè è dall'arte loro che il mondo piccino incomincia a conoscere ed amare il teatro, inteso come fonte di educazione morale, d'istruzione e di giustizia.*

Giuste, sante, commoventi parole. È coi burattini che il mondo piccino incomincia a conoscere e ad amare il teatro. E il teatro dei burattini è una fonte di educazione morale, d'istruzione e di giustizia. Sì, cari e modesti e probi Burattinai. Il vostro è un teatro senza *cocottes* parigine, senza adulterî e senza pescicani di ogni paese. E se ci cápita un ladro, uno scroccone, un assassino o un prepotente, si piglia fior di legnate quando non finisce su un sacrosanto patibolo. Il vo-

stro è un teatro di virtù, è un teatro di fede. Ed è un teatro gajo, perchè la gajezza vi serpeggia sempre, s'insinua, interrompe, corregge: e quando non è fine a sè stessa serve ammirabilmente all'*humour,* alla satira, al commento in apparenza burlesco ma in cui è un seme di riflessione e di ragionamento che si depone nelle menti dei piccoli ascoltatori pronte a riceverlo. Sì, o Burattinai, il vostro è un teatro di giustizia, di vera e sana giustizia, non di quella giustizia mitingaja e parolaja che parte da presupposti innaturali ed inumani, di quella giustizia che vorrebbe raddrizzar le gambe ai cani e i cervelli a certa gente. Sì, o Burattinai, le ultime parole del vostro Ordine del Giorno, mi hanno commosso; perchè mi commuove, in questi tempi di fatti atroci e di parole inutili, tutto ciò che è buono che è giusto che è sincero. E penso che voi dovete essere appoggiati e incoraggiati. Lo dovete tanto più perchè non siete dei vanitosi e degli arrivisti. Chi vi conosce? Chi vi ha mai veduti? Non uscite alla ribalta, voi, non ricevete le corone d'alloro. Non recitate — e tutte le *parti,* tutte le sere — per guadagnare dei milioni e per essere fatti commendatori. Vi accontentate di vi-

vere modestamente, rincantucciati, con vostra moglie e vostra figlia che *fanno* le donne e vestono i pupi, con vostro figlio che *fa* gli uomini e tira le scene insieme con voi.... Una propaganda in vostro vantaggio e in vostro onore? Sì. Chiedetela a qualche buon scrittore, ad uno di quei pochi che sanno scrivere col cuore in mano. O scrivete voi, un bel libro, o dei belli articoli; scriveteli semplicemente, sinceramente — tutto è semplice e sincero nell'opera vostra — e dite i vostri guai se ne avete, e quali sono i vostri desiderî e i vostri bisogni.... Ma non chiedete nulla allo Stato, non entrate nell'Ufficio del Teatro quando e se ci sarà, non fondate un organo di classe che sarà una fonte di zizzania e che non leggerete che voi....

Vedete? Quel vostro Ordine del Giorno in cui son pure delle belle commoventi parole, vi ha già procurato il primo guajo: questo articolo mio. Ma se proseguirete su quella strada perigliosa vi capiteranno dei guai anche peggiori....

E toccate, svelti, del legno: il gozzo di Gioppino....

Milano, 18 febbraio.

V.

La vena d'oro.

L'ultimo successo — e fu un grande successo — della stagione di carnevale è *La vena d'oro,* commedia in 3 atti di Guglielmo Zorzi.

Il Zorzi è un altro dei giovani autori italiani. In Francia — lo sapete — si è giovani autori ancora a sessant'anni, alla sola e non difficile condizione di non aver fatto rappresentare, a quella tenera età, che una commedia, tutt'al più due commedie, meglio nessuna commedia. In Italia, per quanto si faccia e con tutta la buona volontà, non si è peranco riusciti a raggiungere nelle cose del teatro la perfezione francese; e per essere detti giovani autori bisogna non aver toccati più dei quarantacinque. Ma si cammina, e io spero che la perfezione francese sarà presto raggiunta.

A Guglielmo Zorzi, in ogni modo, manca assai per raggiungere i nove lustri, e ha pieno diritto di essere annoverato tra i giovani autori. Non so quante commedie abbia scritte, quante ne abbia fatte rappresentare: ma di lui ricordo *I tre amanti,* un'opera nobile e alta che Virgilio Talli portò per il primo alla ribalta or fa qualche anno, e nella quale il povero Alberto Giovannini aveva indovinata una delle sue parti più caratteristiche e più ingegnose. *La vena d'oro* fu ora rappresentata dalla Compagnia di Irma Gramatica, al Quirino, uno dei teatri più belli e più fortunati d'Italia. Ottenne, lo dissi, un grande successo. La critica romana le fu tutta favorevole. Alla quarta rappresentazione ho trovato il teatro zeppo, senza un posto disponibile, e dovetti accaparrarmene uno per la quinta. Che più? Irma Gramatica avrebbe dovuto chiudere, com'è nell'uso, la sua stagione la sera di martedì grasso: e fu indotta a dare ancóra una recita la sera delle Ceneri, per soddisfare almeno in piccola parte alle richieste dei tanti che desideravano di udir la commedia del Zorzi: e fece un altro *esaurito.* Cosicchè i romani osservanti vedendo aperto il teatro nel primo dì di Quaresima

IRMA GRAMATICA.

avranno esclamato che non c'è più religione; ma i molti Ferdinandi Martini che allietano l'Italia non potranno più affermare, io spero, che non c'è un teatro italiano.

La vena d'oro è un titolo che in questi tempi fortunosi potrebbe trarre in inganno. Pescicani, ricchezze di guerra.... No, niente di ciò. *La vena d'oro* è.... Non lo so; ma poco importa. Ecco qua: la Contessa Maria Usberti è una dama di trentasette anni, bella, fine, intelligente, delicata. Vent'anni fa era una signorina, e aveva sposato un farabutto che l'aveva piantata incinta, dopo cinque mesi di matrimonio, per andarsene, mi pare, in Russia. Dico — mi pare — perchè sono un po' sordo e non ho ben capito. Certo è che il conte Usberti se n'è andato, non si è fatto più vivo, e quando comincia la commedia, cioè vent'anni dopo, non si sa ancor nulla di lui. O i bolscevichi l'hanno accoppato, o è lui che ha cambiato nome ed ora, se non è Trotzki o Lenin — i casi son tanti! — è forse uno di quella banda di birbanti. Il che spieghe-rebbe la sua fuga, l'abbandono della moglie e del figlio nascituro: prevedeva i tempi, aveva una missione da compiere. Per compierla ci ha messo vent'anni, ma ci è riuscito.

La povera contessa Maria, rimasta qui sola, ha messo al mondo il contino Corrado. Si è rassegnata alla sua vedovanza (pensate: cinque mesi di matrimonio, pochetti, anche per la più frigida tra le sposine diciottenni), si è dedicata alla sua missione di madre, fu per vent'anni una donna perfetta: perfetta sopra tutto nella castità. E non ne soffrì nella salute. È bella, è fresca, è giovane, è la sorella del suo figliolo. Lo affermano i personaggi della commedia durante le non brevi scene della prima metà del primo atto; e quando appare Irma Gramatica, e la vediamo, ne siamo completamente assicurati. Tutto andrebbe magnificamente, e la potrebbe durare così per altri vent'anni, per altri quaranta. Corrado potrebbe ammogliarsi, non fuggire atavicamente in Russia, — tanto più oggi che da quel paese arrivano notizie incerte — aver dei figlioli, parecchi figlioli, e la contessa Maria, dopo essere stata una madre e una sorella meravigliosa, diventerebbe una deliziosa nonnina. Una nonnina giovane e casta. Nossignori. Corrado introduce in casa un suo intimo amico, il poeta Guido Manfredi. Per ver dire, Ernesto Sabbatini che personifica nella commedia Guido Manfredi non ha l'a-

spetto e il viso da poeta. È vero che, adesso, molti poeti si pettinano, e portano un frac del Prandoni; ma, insomma, Ernesto Sabbatini....

Be', non importa. E voi capite quel che succede. Cioè: non succede niente. Perchè, quando sta per succedere qualcosa, Corrado perde il lume degli occhi. E si mette a trattar male Ernesto Sabbatini. Così male, facendogli dei discorsi così astrusi e con un tono così sgarbato che il povero poeta è costretto a prendere l'uscio e ad andarsene per sempre. Prima di andarsene, naturalmente, rimasto a tu per tu con la contessa Maria, si congeda da lei, con una devozione, con un rispetto, con una nobiltà di parole che dimostrano la elevatezza del suo animo e la sua educazione raffinata. Io, che sono un maleducato, vi assicuro che avrei preso a calci il mio amico Corrado. E gli avrei detto: «O tu che vuoi? Che cosa pretendi? Che cosa vorresti imporre a tua madre? Non ti basta quel po' po' di disgrazie che le son capitate sin qui? Sei geloso? Ma perdinci, in tal caso, o sei un arnese da galera o sei un odioso egoista. Oppure, pensi alla fronte di quel bolscevico di tuo padre? E ti pare che si meriti dei ri-

guardi? Ma quello è ancor più majale di te, che è tutto dire. Oppure, vuoi che tua madre quando morirà la canonizzino? Eh, figliolo, non son più tempi in cui l'avere una santa o una beata in casa valga alcunchè e serva a qualcosa. Vale di più, adesso, un po' di paradiso in terra che il paradiso nell'eternità. O, infine, ti seccherebbe, ti ripugnerebbe, ti addolorerebbe di rimaner qui testimonio.... Bene, questo lo capirei. Ma noi si farebbero le cose per benino. Nessuno ne saprebbe niente, e tu meno di tutti. E se poi temi che anche il dubbio soltanto ti affliggerebbe, ti renderebbe insopportabile di vivere qui, perchè ti parrebbe di veder tua madre sminuita, e scomparirebbe ai tuoi occhi quell'aureola che circonda il suo capo, e svanirebbe quella poesia ch'è l'atmosfera in cui ella vive, ebbene, vàttene, làsciaci. Hai vent'anni, hai salute, hai dei soldi, sei un bel ragazzo. Vàttene, e ama, anche tu. E lascia amare chi ha il diritto di amare, chi questo diritto se lo è conquistato in vent'anni di sacrifici e di rinunzie. Vàttene, egoista, e lascia che tua madre possa togliersi questo cilicio che porta da vent'anni, che è contro natura, che, se hai cuore e nervi e muscoli, dovrebb'essere il

tuo tormento e la tua afflizione, non il tuo orgoglio e la tua gioia.... ».

Gli avrei detto così, al mio amico Corrado. E voi vedete che uomo senza cuore e senza educazione io sarei stato. Debbo ringraziare Iddio di non essermi mai trovato in una tal situazione!

Ernesto Sabbatini è fatto meglio di me, e se ne va. E Corrado che rientra, e vede la povera mamma accasciata su un divano, disperata per questa seconda fuga che la fa rimanere ancóra una volta con tanto di naso e con niente del resto, Corrado, il bravo e onesto e amorevole figliolo, le si butta ai piedi, le bacia le mani, e le susurra angosciato: « Sei una santa, sei una santa, sei una santa!... ».

Il pubblico applaude, la critica inneggia, e siamo d'accordo. Tutti, me compreso. Perchè posso ammettere che ci siano al mondo un buon poeta come Guido Manfredi, una buona mamma come Maria Usberti, ed un buon figliuolo come Corrado.... Cioè: meticoloso come sono talvolta, e tardo come sono sempre, avrei desiderato che Guglielmo Zorzi mi spiegasse un po' di più e un po' meglio il suo Corrado. Ma poi che il pubblico e la critica

lo hanno perfettamente capito, debbo concluderne che io ho delle pretese eccessive, derivanti senza dubbio dalla pochezza del mio intelletto.

Dove non sono più d'accordo col Zorzi — ed egli vorrà perdonarmi — è al terzo atto. Nè, proprio, mi pare che il disaccordo sia frutto della pochezza del mio intelletto o di un eccesso di pretese. Che cosa succede tra il secondo e il terzo atto? Succede che Maria Usberti si ammala, si consuma, si avvia alla morte. E capite il perchè. Ma chi non lo capisce, o pare che non voglia capirlo, è il figliuolo, Corrado. Per farglielo capire, o per fargli capire che bisogna che capisca (non è un gioco di parole: rileggete, ripensateci, e.... capirete), è necessario che il prof. Carlo Albani, parente o vecchio amico di famiglia, gli faccia un lungo, assai lungo discorso. E allora quel bravo figliolo di Corrado scrive all'amico poeta: « Vieni ». Ed il poeta viene subito.... Qui....

No. Adesso vi dirò che cosa farebbe, a questo punto, un Corrado mio, un Corrado figliolo amoroso, come lo intenderei io. Egli andrebbe incontro all'amico poeta, e gli direbbe: « Oh bravo, sei qui? Ti ringrazio di

essere venuto senza farti aspettare. Ci siamo lasciati male un anno fa; ti ho dette delle cose sgarbate; scusami, quel giorno ero di cattivo umore. Ti trattieni a pranzo con noi questa sera? E ritornerai poi sovente a far visita alla mamma? Te ne sarò grato. È sola, si annoia. E, forse, sarà anche più sola tra non molto, perchè io debbo andar via. Vado a fare il giro del mondo.... Non è facile, adesso, lo so; c'è la difficoltà dei passaporti.... Ma, insomma, io debbo fare il giro del mondo.... ». E il poeta risponderebbe: « Va bene. Siamo intesi. Buon viaggio ». Poi entrerebbe la mamma, e il mio Corrado le direbbe: « Guarda chi c'è! Manfredi. Ha saputo che siamo tornati.... L'ho pregato di rimanere a pranzo, e di tenerti compagnia, questa sera, perchè io debbo uscire. Vado a sentire una bella commedia che furoreggia al Quirino.... ». Così. Semplicemente. Per delicatezza. Per buon cuore. Per generosità. Per rispetto filiale. Per pietà. Per quello che volete.

Non vi piace? No?... Non mi stupisco. E vi racconto ciò che fa il Corrado di Guglielmo Zorzi. Quando il poeta si presenta, egli lo riceve impacciato, non sa che dirgli, e gli dice che non sa trovare le parole per dirgli

quel che dovrebbe dirgli. Quel che vorrebbe dirgli è, se non m'inganno, che lo ha chiamato perchè venga a fare ciò che egli gli ha impedito di fare un anno fa. Ma io mi chiedo se queste cose c'è bisogno di dirle. E pare se lo chieda anche il poeta, il quale gli risponde con un discorsetto da poeta, e se ne va, lasciando comprendere che tornerà. Bene. Poi arriva la mamma. E il Corrado del Zorzi non le dice *tout bonnement,* e in tono allegro, sia pur forzatamente allegro, come le avrebbe detto il Corrado mio: « Sai, mamma, è tornato Usberti, e l'ho invitato a pranzo.... ». No. Il Corrado del Zorzi assume un aspetto tragico, piglia un tono tra il solenne e il lacrimoso, e le dice: « Mamma, un anno fa mi avevi detto: Manfredi se n'è andato e non tornerà più.... Ebbene, egli è tornato e tornerà.... ». Seguono dei puntolini pieni di intenzione: poi madre e figlio si abbracciano in un impeto di commozione, e cade la tela. Il pubblico applaude, la critica ha inneggiato, ma io, uscendo dal teatro, ho l'impressione di avere udito un figlio dire a sua madre: « Avrei voluto che tu fossi una donna onesta, onesta come la intende la folla. Ma ti consumavi, ne morivi. E per amore di te, ti ho

richiamato l'uomo che ami e del quale vuoi essere l'amante ». Il che non mi offende e non mi ripugna, se vuol essere dell'ardimento. Perchè un ardimento fu giudicato e come tale applaudito. Ne ho viste, ne ho udite e ne ho.... fatte ben altre! Ma non mi piace, perchè è inutile, a parer mio: inutile ed inumano.

Ecco il mio dissenso con Guglielmo Zorzi. Un dissenso che non sminuisce il rispetto che ho per lui e per l'arte sua, arte nobile e proba. Se gliel'ho detto è perchè amo dire quel che penso, sinceramente, a chi stimo, a chi prediligo. E poi, che cosa conta il mio dissenso se è unico e solo? Dissi della critica e del pubblico. Aggiungerò che ho parlato con parecchi: critici, autori, scrittori, buongustai, intellettuali, tutti entusiasti di questa *Vena d'oro*. Un solo appunto, da parte di certuni. Sullo stile. « Ah, è troppo dannunziano », mi disse qualcuno. « Peccato che sia così fogazzariano », mi disse qualche altro.... Ed io son qui a domandarmi come lo stesso stile possa essere giudicato fogazzariano o dannunziano....

Proprio vero che il mondo è a soqquadro....

Roma, 8 marzo.

VI.

Una conversazione con Tina di Lorenzo.
Argomento: Armando Falconi suo marito.

Sere fa, a Roma, sono andato a salutare Tina di Lorenzo.

Tina di Lorenzo è una mia buona e cara e vecchia amica. Vi prego d'intendere questo « vecchia » come va inteso; e cioè, che la conosco e che l'amo da più di vent'anni, da quand'era una giovinetta, poco più di una bambina agli inizî della sua carriera. Che l'amo, glielo dico adesso per la prima volta. Ma poi che i miei cinquant'anni li ho perduti di vista e da buon presbite già vedo spuntare all'orizzonte i sessanta, posso dirglielo, anzi stamparglielo, senza che Arman-

fot. Varischi e Artico

ARMANDO FALCONI

.... qualche anno fa.

do Falconi, suo marito, faccia viaggiar dei padrini. Ho sempre amata Tina di Lorenzo come attrice, coi suoi difetti, e l'amo come donna, per i suoi difetti. Perchè i suoi difetti di donna sono, per me, delle qualità squisite. Voglio rivelarvene uno: dice pane al pane, vino al vino, e, se le fanno perdere la pazienza, se la offendono nelle sue credenze, nelle sue predilezioni, se ode profferir delle buaggini (e sui palcoscenici se ne profferiscono tante!) dice anche qualcos'altro a qualcos'altro. Una parola grossa non la spaventa, lei dama sino alla punta dei capelli e *galantuomo* come un galantuomo, che il Signoriddio la benedica! Alla sua sincerità spietata ella sa sacrificare talvolta — quando le sembri necessario o opportuno — anche la sua gentilezza e la sua grazia, anche la sua bontà. Dir sempre ciò che pensa, a tutti, e dirlo in faccia, e non mandarlo a dire, è il suo metodo e la sua gioja. Qualità rara, che a molta gente, a troppa gente, pare sovente un grave difetto. Qualità rarissima sui palcoscenici d'Italia e, suppongo, di tutto il mondo.... Chè forse in nessun luogo come sui palcoscenici tutto il mondo è paese.

Tina di Lorenzo recitava al Valle, il glorioso

Valle romano; ed era l'ultima recita della stagione. *Francillon* « a beneficio — diceva il manifesto — di Tina di Lorenzo e di Armando Falconi ». Cioè, dei due coniugi. Il teatro era zeppo, ed arrivai sul palco che il second'atto cominciava. Tina, sfolgorante di bellezza e d'eleganza, entrava in scena. — « Aspettatemi — mi disse — a metà l'atto rientro e sono libera sino al terzo. Si chiacchiera. » — Aspettai, e si chiacchierò.

— Ebbene, Tina, è proprio vero? Ci lascerete fra due anni? Abbandonerete la scena alla fine del triennio? È deciso? È definitivamente deciso?

— Assolutamente deciso. Sono stanca. Ho bisogno di riposare. Non posso più reggere a questa fatica, di recitare ogni sera per dieci mesi dell'anno, di studiare di continuo delle parti nuove, di provare tre quattro cinque ore ogni giorno, di viaggiare, di vivere con la casa in ispalla. Oh, non un addio assoluto e senza rapidi ritorni. Qualche recita, ogni tanto, delle commedie che prediligo; qualche breve *tournée*, qualche gitarella all'estero, forse: questo sì. E se gli autori italiani vorranno scrivere qualcosa per me, una parte che mi si adatti, sarò lieta e fiera di dare

ancóra l'opera mia.... Ho chiesto a Dario, chiederò ad altri.... Chi sa! Ma recitare ogni sera, prim'attrice assoluta e sola di una compagnia regolarmente costituita, no. Non posso e non voglio più. Ho lavorato e ho faticato tanto. Voglio godermi un po' la vita, tranquillamente, prima di essere vecchia e piena di acciacchi.... E poi, ho Dino, ho il mio figliolone da sorvegliare e da guidare. L'avete visto? A sedici anni è più alto di me e di suo padre. E vorrebbe recitare, la canaglia! Eh, che volete, questo malanno l'abbiamo nel sangue. Qualche particina l'ha già fatta, nei mesi di vacanza che passa con noi; e se l'è cavata benino. Ma deve studiare, adesso, deve compiere i suoi studî, laurearsi; ed io debbo stargli sempre vicina.... Poi, quel che Dio vorrà....

— E Armando? — chiesi.

— Armando, naturalmente, continuerà da solo.

— Da solo?

— Voglio dire senza di me. Farà una compagnia per il suo repertorio comico. Si è assicurati alcuni buoni elementi della compagnia attuale....

— E la primattrice?

— La primattrice.... Che dirvi? Non ce n'è.

O, per dir meglio, qualcuna delle poche, delle pochissime che ci sono, è così in alto, che, giustamente, vuol primeggiare e fare un repertorio esclusivamente suo. Le più giovani, Maria Melato, Vera Vergani, si sono già collocate....

— E allora?

— Allora, che volete? Armando si circonderà di tre o quattro belle donnine, adatte al genere ch'egli vuol trattare....

E qui, nella mia conversazione con Tina di Lorenzo, fatta così alla buona, con le parole e le frasi del gergo, ci fu un silenzio.... Tina taceva, probabilmente perchè non aveva più altro da rispondere alle mie domande affettuosamente indiscrete. Il mio silenzio era fatto di scontento.... Il vecchio topo di palcoscenico che è in me non sa star sempre rintanato....

Pensavo: Armando Falconi è una forza viva della scena italiana. E poi che siamo nella povertà, e ci avviamo alla miseria, egli che sarebbe un valore nella ricchezza, potrebbe essere una potenza in questa miseria nostra che ci aspetta. Gli autori d'oggi e gli autori di domani guarderebbero a lui come ad un faro, che, in un avvenire forse non lontano, illuminerebbe un deserto. Armando Falconi

è un attore di razza. Figlio di quella grande attrice che fu Adelaide Falconi, ha nel sangue l'arte ed il mestiere. Perchè sulla scena vuol essere arte; ma all'arte non si arriva se nel mestiere non si è esperti. Ha tutte le doti che natura può dare ad un chiamato alla scena. Ha l'ingegno, ha l'intuito, ha la prestanza della persona, ha la voce; e, qualità rara in un attore, sopra tutto in un giovine attore, è vario, proteiforme. Se vuole, se mette ogni cura nella interpretazione di un personaggio, e se è sicuro della parte, sa essere sulla scena non Armando Falconi ma il personaggio che rappresenta. Ricordate *Frépeau* nell'*Assalto?* Ricordate *Leone* in *Addio, giovinezza?* Lo ricordate nei *Pescicani,* e nella *Crisi* del Bourget? Morto Ermete Novelli, e dopo Ermete Zacconi, egli è forse in oggi l'attore più interessante della scena italiana.

Pensavo: Armando Falconi ha il diritto e il dovere di avviarsi ad occupare il posto abbandonato da Ermete Novelli. Perchè è attor comico o attor tragico — tragico non nel vecchio e vieto senso che questo epiteto ha ancóra sui palcoscenici — come più gli talenta, raggiungendo, se sa volere — chè non sempre lo sa — una rara efficacia interpretativa.

Attor comico per temperamento e per elezione, elegante, distinto, garbato, raramente eccessivo, quasi mai trasmodato, egli ha offerto nelle parti « serie » delle prove di ordine primissimo. Ho citato l'*Assalto;* ed io credo che il suo *Frépeau* rimarrà a lungo nella memoria di chi lo ha udito e nei discorsi dei comici tra quinta e quinta. Rammento l'ovazione che egli strappò al pubblico — il gran pubblico del Manzoni che la guerra ha disperso, ch'io non so se dobbiamo rimpiangere e se sia rimpianto dai comici e dagli autori — quella sera in cui egli apparve agli spettatori stupefatti un attore nuovo e un grande attore. Sì, quella sera egli fu veramente un grande attore. E quando lo si è una sera, si ha il diritto di credere che si può esserlo sempre, si ha il dovere di far tutto per esserlo sempre. Bisogna volere.

Pensavo, ancóra: dovrebbe volerlo, deve volerlo. Essere un buon attore, un attore di prim'ordine (sia pure, ma essere di prim'ordine è qualcosa di relativo, e noi sappiamo che in terra di ciechi....) farsi applaudire ogni sera da ogni pubblico, guadagnar di molti quattrini, ed essere fatto commendatore, sì, lo ammetto, vuol dir raggiungere

una mèta. Ma è una mèta per i più, per i mediocri. Se bastasse la commenda a far prospero e glorioso un teatro, l'italiano sarebbe il primo del mondo e si lascerebbe tutti gli altri a distanza. I cartelloni teatrali d'Italia sono pieni di commendatori.... Ma i grandi attori quanti sono? E quanti ne spuntano? E quanti fra i giovani o i relativamente giovani dell'oggi lasceranno un nome nella storia dell'arte scenica italiana? Non credo che sarò tacciato di pessimismo o che mi si darà del vecchio taroccone se rispondo: pochi; e se aggiungo piano piano, sottovoce: pochissimi. Ebbene, io penso che in Armando Falconi ci sia la stoffa di un grande attore. Ma perchè lo diventi, e diventi un grande interprete dei capolavori, bisogna che egli studii un poco di più, e non si affidi soltanto al suo istinto, al suo intuito; bisogna che non prenda tutto ciò che gli cápita, ma che cerchi e scelga le sue parti; bisogna che non segua una sola via, ma molte ne tenti; bisogna che tenga tese tutte le corde al suo arco, e non si accontenti di far sempre trillare soltanto la più facile, la più gaja e la più sonora; bisogna che si circondi di buoni di ottimi attori e di buone di ottime attrici: bisogna che provi

e riprovi, sino all'esaurimento e alla noja; bisogna che non abbia insieme le preoccupazioni e le cure del direttorato e i perditempi e i sopraccapi dell'amministrazione e degli affari; bisogna.... un mucchio di cose, non facili, lo so, ma che, al punto ch'egli ha raggiunto, gli sono possibili ormai.

E in un prossimo giorno potrà essere *Figaro*, fra qualche anno potrà essere *Shylock*.... Potrà essere quel che vorrà, purchè voglia, purchè sappia volere, fermamente tenacemente volere. Soltanto, bisogna non perdere tempo. Non perchè sia vecchio o alle porte della vecchiaia; ma perchè il tempo perduto più non si riguadagna; perchè non è agevole raggiungere le mète più alte: perchè le file si diradano; perchè c'è tutta una educazione da rifare nelle platee; perchè chi può e ha i mezzi deve dar degli esempii.... e perchè i vecchi come me hanno fretta....

Pensavo, pensavo a tutto ciò, con desiderio e con tristezza.... Quello che Tina di Lorenzo mi aveva detto di Armando Falconi e dei suoi disegni mi metteva un dubbio nell'anima e un timore nel cuore. Fra due anni una compagnia comica.... Oh, sarà un successo grande, c'è da giurarci; le imprese

faranno a rubarsela la nuova compagnia di Armando Falconi, e i pubblici ne andranno pazzi; e i « bordereaux » saranno magnifici; c'è da giurarci. Se fossi proprietario di teatro, e avessi l'animo di un proprietario di teatro, vorrei assicurarmi Armando e la sua compagnia per tutte le stagioni. Ma....

E tutti i miei *ma,* allora, li dissi a Tina di Lorenzo, alla mia buona e cara e « vecchia » amica Tina, che ama suo marito, e vorrebbe vederlo in cima in cima in cima.... E Tina di Lorenzo mi ascoltò, zitta, tenendomi fissi negli occhi i suoi begli occhi che sono così buoni quando vogliono essere buoni. Che pensava? Mi dava ragione o mi dava torto? Mi giudicava un eterno seccatore o un buon amico devoto?... Non so. Avevo ancóra qualche « ma » da sbrodettare quando trillò un campanello, e una voce gemette: « Chi è di scena.... ».

Uscii, e mi avviai. Quando fui dinanzi al Pantheon mi soffermai, ammirai il tempio illuminato dalla luna, e dissi a me stesso: « Allorchè ce ne sarà uno pei seccatori illustri, vi avrai la tua tomba.... ».

26 marzo.

VII.

La critica della Critica.

L'Abate Marco Aurelio Marchi pubblicava nel 1828, pei tipi di Giacomo Pirola, un *Dizionario Tecnico Etimologico e Filologico*, nel quale al vocabolo *Critica* si legge: « Parte principale della Grammatica, che esamina le Opere dei Poeti e degli altri Scrittori, ne rileva le bellezze e i difetti *sine amore et odio*, ne spiega i passi oscuri, e discerne veracemente le originali e proprie d'un autore dalle contraffatte ed apocrife. È arte nobilissima e utilissima sopra quanti mai gratuiti elogi: tendendo quella, ove trattata sia con buone ed oneste ragioni, a migliorare le opere ed istruire gli autori: questi all'incontro null'al-

tro operando che occultar gli errori ed esaltar l'amor proprio. Sventuratamente però in mano di taluni diviene la Critica non di rado strumento d'ira, d'odio, di vendetta e animosità personale, a disonor delle Lettere e di chi le coltiva ».

Parole d'oro. Ma se l'Abate Marco Aurelio Marchi vivesse ancora, e provveder dovesse alla ristampa — riveduta e corretta — del *Dizionario,* io credo che a quello « sventuratamente » con cui chiude il discorso sulla Critica, molti altri ne aggiungerebbe. Poi che quel suo « sventuratamente » lascia supporre egli fosse persuaso che la critica è esercitata soltanto da uomini di molto ingegno e di vasta erudizione; però, talvolta, o disonesti, o non sereni, o non imparziali, o maligni, o invidiosi; cosicchè « non di rado la critica divien strumento d'ira, d'odio e di vendetta ». L'Abate Marchi non pensava, evidentemente, ad altri casi, e, naturalmente, non prevedeva quelli che non si verificavano ai suoi tempi, e che vennero a deliziarci — sopra tutto nella critica teatrale — molti anni appresso. Non pensava l'Abate Marchi che talvolta la critica è esercitata da ignoranti e da deficienti; ed allora l'opera sua non è più strumento di odio,

d'ira, di vendetta, ma invece di compassione e di scherno. Non pensava che, tal'altra per converso, è esercitata da uomini di molto valore, ma per temperamento troppo miti e indulgenti; ed allora l'ufficio suo, anzichè di giovamento, riesce nocivo all'arte, ai suoi cultori e, nel teatro, agli interpreti; perchè, adempiuto con soverchia indulgenza, non soltanto « occulta gli errori ed esalta l'amor proprio », ma favorisce la presunzione e l'albagia, fomenta illusioni, e crea gli spostati. L'Abate Marchi, infine, non ricordava — o più probabilmente, nel 1828, non sapeva — il peggiore di tutti i guai: che la critica — e dirò ancora: la critica teatrale specialmente — è non di rado affidata — sarebbe più esatto dire « abbandonata » — a degli autori; e che se ce ne sono di quelli — uomini dabbene, non soltanto, ma caratteri adamantini — i quali, sedendosi in poltrona per ascoltare e giudicare l'opera rappresentata, sanno dimenticare di essere degli autori, e quindi sanno mettere da parte i doveri di colleganza e i riguardi di amicizia; non soffrono di invidia e non nutrono rancori; non hanno debiti di gratitudine da soddisfare e non coltivano dentro di sè delle speranze che non bisogna inari-

fot. Varischi e Artico

GIOVANNI POZZA

critico teatrale del *Corriere della Sera,* morto nel 1914.

dire o delle ambizioni che bisogna non frustrare; se di questi ce ne sono — pochi, ma ce ne sono — ce ne sono tanti altri che appartengono a due specie funeste: l'autore fallito — il *raté,* dicono i nostri vicini di Francia — il quale tutto può sopportare fuorchè il teatro continui a vivere e prosperare senza di lui; e, peggiore di tutti, il giovine autore — giovine anche se ha sessant'anni — il quale ha sempre in scarsella un copioncino da collocare, una commediola da smaltire, un drammetto da gabellare. Il primo è quasi sempre uno stroncatore a vànvera, e sopra tutto delle opere nazionali; per il secondo, l'interprete è sempre la quintessenza della perfezione. Dire che è un genio, lo stamparlo, è una carta da visita per annunciarsi, è una lettera di raccomandazione per essere bene accolto.

Son casi questi, purtroppo, pressochè d'ogni giorno e d'ogni luogo. L'Abate Marchi non li ha ricordati, o non li conosceva. E poi, si sa, in un bel Dizionario Etimologico non si può scendere a certe minuzie e a certe miserie. Ma son minuzie e miserie che fanno del gran male, oggi che l'arte rappresentativa è scesa così in basso, e sempre più in basso scenderà per l'irrequietezza e per la

boria dei comici, non rattenute e non vinte da un pubblico di troppo facile accontentatura, nè da una critica troppo indulgente.

A queste riflessioni malinconiche io ero tratto giorni or sono — per la millesima volta — leggendo nei giornali di una grande città i resoconti di una prima rappresentazione offerta al pubblico la sera innanzi....

— Quale grande città? La prima rappresentazione di quale commedia? mi chiede probabilmente il più curioso dei miei lettori.

Non importa e non conta. Chi segue queste Cronache ha visto che non sempre sono datate dallo stesso luogo. Son uno che viaggia e che scrive dove si trova, e i temi gli son dati, appunto, dal luogo dove si trova. È proprio inutile che vi dica a quali giornali io alluda e quale dramma o quale commedia si fosse rappresentata; poi che non è di quella commedia o di quel dramma che intendo parlarvi, nè è con quei critici che voglio polemizzare. Anzi dirò che gli articoli ch'io leggevo non eran tali da provocare in me delle riflessioni tanto amare. Nessuno di quei critici appartiene a certe categorie alle quali dianzi ho accennato. Ma, si sa, le riflessioni sono come le ciliege: l'una tira l'altra; e

dalle più blande e più miti si sale, per concatenazione d'idee, pel richiamo dei ricordi e — perchè no? — per i frutti dell'esperienza, alle più gravi, alle più profonde e più tristi. Non vi ho detto che vi ero tratto per la millesima volta? Gli articoli che leggevo giorni or sono me ne facevano ricordare tanti altri, letti in tanti anni e in tante gazzette; mi fecero ripensare a ciò che nel suo complesso è la critica teatrale, non in Italia soltanto; al male o al non bene che fa gran parte di essa; al bene che potrebbe fare e che non fa; al misero contributo che essa porta ad una elevazione dell'arte, e sopra tutto ad impedire che l'arte del recitare s'abbassi e s'incanagli...,

Fermiamoci qui. Perchè non è una dissertazione sulla critica ch'io voglio fare. Non mi sento da tanto; e l'Illustrazione non mi concede che una pagina. Fermiamoci a questo tasto: l'indulgenza verso gli interpreti.

Girano pei teatri d'Italia — e incassano un sacco di quattrini, i quattrini del dopo guerra — delle Compagnie drammatiche che fanno spavento. Non saprei dire altrimenti per caratterizzarle. Salvo tre o quattro che sono composte di buoni e di discreti attori, e nelle

quali la perizia del direttore sa supplire alle manchevolezze e nascondere con furberia le deficienze, e salvo una o due in cui l'eccellenza di un attore rende tollerabili le esecuzioni perchè le opere rappresentate sono a protagonista (e ancóra, quanto ci sarebbe da dire e da eccepire a tal proposito!) tutte le altre sono miserevoli adunate di comici, che agiscono in quadri miserrimi composti con scenarî e con decorazioni da baraccone. La irrequietezza — ho detto — e la boria di tanti attori e di tante attrici sono giunte ad un grado di pazzia. Vogliono essere primattori e primattrici, e capicomici, gente che, l'uguale a loro, sino a trent'anni, sino a vent'anni fa avrebbe avuto di grazia ad essere accolta in una buona Compagnia di prim'ordine per coprirvi dei ruoli modesti. Non dico cose nuove, lo so, ma giova oggi ridirle. Sino a venti e a trent'anni fa, per diventare Capocomico e Direttore bisognava avere molti anni di arte, aver fatto un lungo tirocinio, aver date delle prove, aver ottenuti dei successi veri, aver un nome, essere qualcuno. Adesso.... ah, adesso!... Ed è una verità così lampante che non ha bisogno di dimostrazioni. Così, invece di dieci Compagnie buone

o almeno discrete e sopportabili, ce ne son trenta. E siccome non ci sono seicento buoni attori per formarle, e non c'è neppure il centinaio necessario a costituirne i nuclei principali, così noi vediamo quasi sempre apparire alle ribalte delle Compagnie dove di sopportabile non c'è neanche un attore, o ce n'e uno, due, tre, e tutti gli altri, messi ad occupare dei posti di troppo superiori alle loro forze, fanno accapponare la pelle. Chi non ha più vent'anni, e rammenta le rappresentazioni di un tempo, fugge inorridito e non mette più piede in teatro.

Il guaio è anche più grave in oggi che c'è un pubblico nuovo, bramoso del teatro, ma inesperto nella gran maggioranza, e ingenuo e ineducato. (Dico « ineducato » in materia teatrale; chè in tutto il resto è educatissimo). Un pubblico nuovo che dovrebb'essere, appunto, educato, il cui gusto dovrebb'essere affinato, la cui coltura artistica dovrebb'essere a poco a poco formata. Opera questa che sarebbe utilissima, anzi necessaria nei tempi fortunosi che corrono, se è vero che il teatro è lo specchio della vita, che può essere una scuola, una tribuna, una cattedra. Ma se il tempio è orribile, sconcio, e se il

maestro è inesperto, se l'oratore è inefficace, se il tribuno è un idiota, allora.... buona notte!

La Critica — eccomi alla critica — ha gran colpa in tutto questo. La irrequietezza dei comici si calmerebbe, la loro boria si abbasserebbe, se la Critica compisse sempre degnamente, rigidamente l'ufficio suo; se sempre dicesse pane al pane, e cane al cane. Invece, non lo fa quasi mai. Anzi, se dovessi dichiarar netto e schietto il mio pensiero, leverei anche il «quasi». Dar addosso all'autore, se l'occasione si presenta e se è bene e giusto il farlo, sì; e, alcuni, con gioja. Dire a certi Direttori, a certi interpreti ciò che si meriterebbero, no. Dire a un Direttore: «Voi, caro signore, dell'opera non avete capito niente e non avete saputo far capir niente ai vostri attori»; o a un Direttore primattore: «Voi avete recitato bene, ma i vostri attori malissimo, perchè non vi occupate di loro ma di voi stesso soltanto, o per indolenza o perchè preoccupato di mettere in luce soltanto voi stesso»; o ad una primattrice: «Voi potete essere primattrice come io potrei essere arcivescovo; non basta essere carina, e ben vestita, e aver delle perle al collo; tornate a

far le cameriere per un po' d'anni »; o a un primattor giovine: « No, figliolo, il passo che avete fatto o vi hanno lasciato o fatto fare è troppo più lungo della vostra gamba; dovete inghiottire ancora molta della polvere di palcoscenico, e studiare nelle ore che vi rimangono libere, e nei mesi di riposo, invece di andare a spasso o di far del cinematografo »; dire a un Capocomico: « I vostri scenarî, i vostri mobili, le vostre decorazioni sono da baraccone; e questo non è permesso, non è degno di voi, specialmente ora che guadagnate di molti quattrini »; dir tutto ciò — e, sia pure, con più bei modi e più persuasivi, e dimostrando la giustezza dell'asserto, ciò che non sarebbe difficile — questo no, questo non si fa. Brevissimi accenni, stereotipati, le frasi più comuni dell'uso, e più riassuntive, e più schematiche, e più aride; il « benissimo », l'« ottimo », l'« accurato », l'« efficace », il « diligente », il « corretto », e sovente — in provincia poi! — l'inno, l'osanna, il peana, l'iperbole. E l'irrequietezza dell'attore e dell'attrice diventano ballo di San Vito, la boria diventa burbanza. Se si muove un appunto, se si arrischia un rimprovero, se si azzarda una correzione, lo si fa in generale con una in-

dulgenza, con una mitezza e con una superficialità a cui non manca che una conclusione: « Scusate se vi tocco: so che siete Domeneddio venuto in terra a recitare.... ».

Perchè? Ad alcuni dei perchè ho accennato più su. Ma ce n'è qualcun altro da aggiungere; questo per esempio; gran parte dei critici bàzzica fra le quinte, sosta nei camerini, si mette a tavola coi comici. E allora!... Critica giusta ma attenta e severa difficilmente può andare d'accordo coll'amicizia, dirò meglio, colla dimestichezza, colla *camaraderie*. Però, il più delle volte è proprio soltanto una quistione di metodo, di sistema. Il Critico, sovente, non è un autore nè un aspirante-autore, o, se lo è, è di quelli che sanno dimenticare di esserlo quando indossano l'abito del critico; sovente del pari non è un ignorante o un idiota, e non è tre volte buono e neppur due, nè indulgente per indole — sentirlo fra un atto e l'altro! — ma è buono e indulgente per partito preso; o perchè « non vale la pena » di approfondire l'analisi e di essere severo; o perchè, « poveretti », bisogna vivere e lasciar vivere; o perchè gatte a pelare ce ne son già tante nella vita; o perchè « manca il tempo e lo spazio.... ». Così, la ve-

rità vera non è detta mai, o quasi mai, neanche da quelli che sarebbero in grado di dirla, che avrebbero la sapienza e l'autorità per dirla. E l'attore monta in superbia; e ogni attore vuol essere al primo posto; e per esserci si butta allo sbaraglio: se gli occorrono quattro soldi per cominciare, li trova — ce ne sono tanti, adesso! — e se non li trova ne fa senza e si affida al credito.... L'ingegno, il sapere, l'abilità, l'esperienza, il buon senso, oh, di tutta questa roba ne ha da vendere! E ogni giorno si formano Compagnie nuove. Il dì delle Ceneri ne ha viste sorgere cinque o sei altre. I pochi buoni attori si suddividono, si sparpagliano, si disperdono.... E la critica tace, e talvolta loda.

L'Abate Marco Aurelio Marchi, se rivivesse.... Ma no, lasciamolo tranquillo. Tanto, gli abati non vanno a teatro.

8 aprile.

VIII.

Lo sciopero dei comici. - La paga delle cicale. - L'onestà delle attrici. - Gli incassi teatrali, la furbizia dei capicomici e il disinteresse degli impresari. - « La volata. » « L'uomo, la bestia e la virtù. »

I comici delle due compagnie cosidette « primarie » che si trovano attualmente a Milano, al Manzoni e all'Olympia, hanno dichiarato lo sciopero. Una cosa da far sbalordire. A qualcuno che, dieci anni fa soltanto, l'avesse predetta, o posta fra gli eventi possibili, si sarebbe dato del matto.

Lo sciopero è durato una settimana all'incirca, ed è finito con la vittoria dei comici. E io dirò come babbo Goldoni nelle *Donne*

curiose: « Va bene, mi piace, son contento e ci sto ». Perchè i comici avevano non una ma mille ragioni. Non so in modo preciso come si svolsero le fasi del dissidio, e se le vie seguite e i metodi adottati dagli scioperanti fossero i più corretti e i più cortesi, quali si addicono a persone che non sono dei tramvieri, e neppure dei macchinisti, e neanche dei capitecnici, ma che ci tengono ad essere considerati e chiamati degli artisti. A sentire i capicomici, i loro scritturati si sarebbero comportati da bèceri bolscevichi. Siamo condiscendenti, per una volta, verso i capicomici commendatori, ed ammettiamo che, se non in tutto, in parte essi giudichino esattamente, ed abbiano qualche ragione di lagnarsi. Ma nella sostanza, ai comici, ripeto, nessuno che abbia sale in zucca e cuore in petto potrebbe dar torto. Pensate: ce ne sono di quelli, anzi sono la maggior parte, che in compagnie « primarie », le quali agiscon sempre, o quasi sempre, nelle città principali, dove la vita è più cara, hanno una paga giornaliera di dieci o dodici lire. L'hanno adesso, s'intende; chè, prima della guerra, quando i prezzi di tutto erano per così dire normali, le paghe minime dei comici si ag-

giravano tra le sei e le otto lire giornaliere. Con quelle dieci o dodici lire vivere, adesso, bisognava, a Milano, a Roma, a Genova, a Torino, dove ognuno sa che cosa costi in oggi una camera, sia pur modestissima, ed una minestra e un pezzetto di bollito, quando lo si trova. E bisognava vestirsi. Vestirsi, per il comico, non vuol dire quel che vuol dire per un operaio o per un piccolo borghese; ma molto di più, troppo di più. Un paio di guanti, oggi, gli portava via la paga di un giorno, a dir poco; una paglietta, quella di tre o quattro giorni!

Ma c'è dell'altro. Solleviamo qualche velo. È bene che il gran pubblico sappia e giudichi. Sapete come uno dei capicomici « primarî » ora a Milano paga la sua primattrice? Con cinquanta lire al giorno. Nè credo che l'altro paghi meglio la sua. Una primattrice è, nel suo genere, una capotecnica, ma non guadagna quanto un capotecnico. Perchè poi, notate, quella lauta paga corre per dieci mesi dell'anno. È sospesa nei due mesi d'estate, durante i quali le compagnie riposano. Ma siccome queste povere e graziose cicale che sono le prime attrici, se non cantano, mangiano anche nei due mesi d'estate, la loro

paga, ripartita su dodici mesi, si riduce a quarantuna lire e sessantasei centesimi al giorno. Io mi rivolgo alle mie belle lettrici, e chiedo loro di fare un po' di conti. Lasciamo da parte la casa e il pane e il companatico. Pensiamo soltanto all'abbigliamento. Quanto costano attualmente a una signora per bene, che voglia essere elegante e distinta, una veste, un cappello, un mantello, un paio di scarpe, o di calze, o di guanti? E pensiamo a ciò che deve essere, che bisogna che sia, che il capocomico ha il diritto di pretendere che sia la guardaroba di una primattrice. Quante *toilettes* d'ogni genere e d'ogni stagione, quanti cappelli, quanti stivaletti? E, non c'è che dire, le *toilettes* devono essere di velluto e di broccato, e i cappelli debbono adornarsi di *aigrettes* e di piume, e le calze devono essere di seta. E poi le pellicce, e i manicotti, e gli ombrellini.... e le perle false, che costano anch'esse fior di quattrini. Tutto questo, signore, con quarantuna lire e sessantasei centesimi al giorno. E crepi l'avarizia!... Che se poi....

Ebbene, no! Il «che se poi» stavo per scriverlo perchè so che è nella mente di tanti, di tanti che non conoscono l'ambiente

e che il piede sul palcoscenico non ce lo hanno messo mai. Io che son vecchio, e che i piedi sul palcoscenico ce li ho messi per trent'anni, posso dirvi che sulla scena di prosa italiana di quella onestà lì — cioè non di quella che consiste nel non concedersi, ma di quella che consiste nel non concedersi per danaro — di quell'onestà lì sulla scena di prosa italiana ce n'è da vendere o da prestare a molte classi sociali. Parlo dei ruolì primarî, soprattutto, parlo delle attrici che guadagnano appunto, con l'arte loro, le venti, le trenta e le quaranta lire al giorno. E cámpano! Onestamente. E se amano, amano onestamente.... Senza eccezione? Eh, buon Dio, qual'è la regola che non ha delle eccezioni? Ma il probo capocomico italiano non ci conta sulle « risorse » eccezionali della sua prima attrice, se ha la fortuna o la disgrazia di possedere una di quelle poche che ci ricorrerebbero per mettere d'accordo l'amore e il bilancio. Tant'è vero che non gliene lascia il tempo. Quattr'ore di prove e quattro per la recita — le otto ore proletarie! — e poi studiare le parti, e poi nutrirsi, e poi le piccole faccende famigliari, e poi la sarta e la modista e il calzolaio, e poi leggere copioni,

e poi dormire.... Suvvia, di grazia, dove trovarlo il tempo da dedicare alle « risorse » eccezionali?... Ahimè, ci arriveremmo, forse, col bolscevismo, e con la nazionalizzazione della donna. Ma allora ci potrà accadere, recandoci a teatro, di trovare una striscia attraverso il manifesto: « La recita è sospesa, la prima attrice essendo nazionalizzata per quattr'ore ». Se arriveremo a questo, bisognerà pensare seriamente ad una riforma negli organamenti teatrali....

Così stando, anzi, così non stando le cose, i comici delle compagnie Gandusio e Ruggeri hanno chiesto ai loro capicomici un soprassoldo giornaliero di 4 e di 5 lire per ciascuno: un caro-viveri uguale per tutti. Il comm. Ruggeri e il dottor Gandusio lo hanno rifiutato. E i teatri si chiusero.

Ma qui convien sollevare qualche altro velo.

I teatri, da quasi due anni, sono sempre gremiti. E i prezzi sono altissimi. Il governo impone delle tasse spaventose. Gli impresarî le stampano sui manifesti e le fanno pagare al pubblico. Due lire per entrare, a Milano, otto lire per sedersi in poltrona, e una lira e sessanta da aggiungersi alle otto, per pa-

gare le tasse. Gli introiti, al Manzoni e all'Olimpia sono, ogni sera, fra le tre e le quattromila lire. Le domeniche, coi due spettacoli, sono ottomila lire sicure. È così. La piccola borghesia è in malora; ma gli industriali, i bottegai e gli operai sono pieni di quattrini. Ebbene, pagate tutte le spese, soddisfatti tutti i gravami, il capocomico si porta a casa nette nette ogni giorno mille lire per compenso delle sue fatiche. Dico mille, e duemila la domenica, per non espormi a rettifiche e a smentite. A conti fatti, l'aumento chiesto dai comici — per vivere, per poter mangiare — avrebbe causato al capocomico un aggravio da cento a centocinquanta lire giornaliere. Il suo netto profitto, dunque, si sarebbe ridotto da mille a ottocentocinquanta o a novecento. Hanno risposto con un no. E i due teatri rimasero chiusi per circa otto giorni; cosicchè, tenuto conto delle doppie recite festive, non è esagerato il calcolare che hanno buttato dalla finestra un gruzzolo di 50 mila lire. Speriamo che in quegli otto giorni i comici, poveretti, abbiano mangiato ugualmente. Ma poi i signori capicomici si sono ricordati di una vecchia storiella ch'io mi guarderò bene dal rammentare ai miei

lettori, e hanno accolte le richieste dei loro scritturati. E i teatri si sono riaperti. Allora — naturalmente — si son fatti vivi gli impresarî, cioè l'impresario unico e solo: perchè, lo sapete, tutti i teatri di Milano, come quelli di Roma, di Torino, di Genova, di Bologna, son nelle mani di un *trust* che, per eufemismo, si chiama *Consorzio*. Il buono, l'ottimo, il paterno impresario, ha presi i due capicomici e ha detto: « Poveretti, avete dovuto cedere, e da oggi avrete un aggravio di centocinquanta lire al giorno.... Be', niente paura: aumentiamo i prezzi. Pagherà Pantalone. Il biglietto d'ingresso da 2 e 40 lo eleviamo a 3 lire. Se continueranno a venire in teatro seicento persone ogni sera, son più di trecento lire di maggior introito. E verranno, vedrete, verranno! Voi, miei cari amici, riprendete in abbondanza quanto dovete dar di più ai comici: e siccome io mi pappo il 35 o il 40 per cento degli incassi, saranno cento lirette di più che anch'io mi metterò in tasca ogni sera. *« À quelque chose malheur est bon »*, ha aggiunto, poi che è stato a Parigi. E ha concluso da buon ambrosiano: *« E che la vaga! »*

Così va il mondo.... comico.

*

Con la fine dello sciopero si sono riprese al Manzoni le repliche de *La Volata,* la fortunatissima commedia di Dario Niccodemi. Ho detto «fortunatissima» perchè tra le commedie del fecondo autore livornese mi pare una delle più fortunate se non la più fortunata addirittura. La sua primissima recita a Roma fu burrascosa. Qualche po' di burrasca, o per lo meno dei contrasti si ebbero, se non erro, alla prima rappresentazione in altre città. La critica non le fu favorevole generalmente, e qualcuno fra i critici che vanno per la maggiore le si dimostrò molto arcigno, qualche altro fu spietato. A Milano, per esempio, il Niccodemi ebbe quella che i nostri cari amici di Francia chiamano *une mauvaise presse.* Ciò malgrado, le repliche, ovunque, furono molte ed a teatri pieni e plaudenti. («Ah, se si potesse cominciar sempre dalla seconda rappresentazione!» diceva un autore de' miei tempi.) E anche qui a Milano, malgrado una interpretazione di una mediocrità desolante, il Manzoni fu affollato per molte

sere. Fortunatissima commedia, ho detto, perchè non credo che neppur Dario Niccodemi — che è, suppongo, il migliore e più benevolo amico dell'autore — possa affermare che *La Volata* è da mettersi fra le più belle commedie sgorgate dalla sua penna che scrive così bene con un inchiostro così scorrevole e così abbondante.

Senonchè io non muovo a Dario Niccodemi gli appunti e i rimbrotti che altri gli mossero, e questo sopra tutti, tanto e insistentemente ripetuto dalla maggioranza dei critici: che ha fatto del vieto romanticismo, sciatto e pedestre, ricorrendo per cavar l'applauso ai ferri più vecchi del mestiere. No. Io sono di manica larga, larghissima. Ammetto tutti i generi: mi entusiasmo leggendo *La Parisienne* del mio povero e grande amico Becque, e m'inchino dinanzi al *Romanzo di un giovane povero;* rimango a bocca aperta davanti ad Ibsen e faccio di cappello — inorridite — a *Champignol suo malgrado*. Purchè ci sia dell'ingegno.... accetto anche i *grotteschi* che son l'ultimo grido della moda teatrale. E se Dario Niccodemi, dalle aspre e rudi arditezze del magnifico *Rifugio,* dell'originalissima *Aigrette,* di quei *Pescicani*

in cui, fra gli errori, ci sono tante bellezze forti e delicate, ha voluto passare al romanticismo parolajo de *La Volata,* io non gli faccio un rimprovero. Probabilmente, non ci fu un partito preso in lui. So come avvengono queste cose. Forse egli ha scritto *Atto I, scena prima* e si è accinto a scrivere *La Volata* come si era accinto a scrivere *Il Rifugio* e *L'Aigrette....* e gli è uscita fuori tutt'altra cosa. La mente di uno scrittore fa o subisce di queste sorprese. Il rimprovero che gli faccio è un altro. Una commedia del genere de *La Volata* — chiamiamola una commedia romantica, per far presto, e benchè sia romantica nella sua ideazione, nel nócciolo, più che nella forma, nel dialogo, nelle idee che vi sono espresse — deve essere solidamente costrutta e la sua tecnica deve essere perfetta.

Ora, a mio giudizio, *La Volata* non è costrutta solidamente, e la tecnica presta troppo il fianco alla critica. Per esempio: qual è il punto di partenza, quello su cui si impernia tutta l'azione, quello da cui nasce, anzi scoppia violento il dramma al second'atto? È questo: la contessina di Lusena riceve di notte, nel palazzo paterno, e quando tutti se ne sono andati a letto, il signor Mario Gaddi,

capotecnico aviatore, del quale si è innamorata. Lo riceve non una volta sola, per caso, per un caso ben architettato dall'autore; no, lo riceve non so se tutte le notti o di sovente soltanto; certo è che quando ce lo vediamo al prim'atto, in quel salotto, non è la prima volta che ci viene. Conosceva perfettamente la strada. E lo riceve.... in salotto, per.... far conversazione, e niente altro. Ecco un grosso errore di costruzione, di tecnica. La contessina Dora è maggiorenne, orfana di madre, liberissima. È dama della Croce Rossa, esce e va attorno sola, di giorno e, suppongo, se occorre, anche di sera. Si sa, i turni, negli ospedali.... O il suo Mario non potrebbe incontrarlo altrove? Per discorrere di velivoli e anche di amore, non occorre un salotto, basta il viale d'un parco, basta un Lungarno o un Lungo Tevere.... Quando mai, scorrettezza per scorrettezza, la casa di lui, del capotecnico. Perchè una casa l'avrà, e sarà minor male andargli a far visita che farsi far visita di notte nella casa paterna, all'insaputa di tutti. No?... Ma senza quella visita non ci sarebbe più *La Volata*. E Dario Niccodemi voleva scrivere *La Volata*.... Be', non gli tolgo il saluto, per questo: anzi,

lo ammiro come prima, e mi attendo da lui altre opere belle, solide, originali. Nè le attenderò in vano. Dario Niccodemi è, indubbiamente, una delle più forti tempre teatrali degli ultimi cinquant'anni.

*

Questa cronaca è lunga e non ho più spazio da dedicare a *L'uomo, la bestia e la virtù*. Tanto meglio. Quando non si può sciogliere un inno a quel grande artista che è Luigi Pirandello, si tace volentieri. La sua ultima commedia, ch'egli ha chiamata *apologo*, ha fatto un capitombolo. L'ha chiamata *apologo*, perchè sotto l'apparenza della farsa egli ha voluto mettere qualcosa, una satira tragica e atroce, e ha sperato che il pubblico ce la vedesse, potesse vedercela: una maschera da trivio imposta ai voleri astratti, morali e religiosi, dell'umanità: il pasticcio afrodisiaco consacrato come un'ostia sulla mensa, altare della Bestia; l'adorazione della Virtù, incinta di due mesi, e dipinta come una meretrice, in atteggiamento di *Ecce ancilla domini*, davanti alla porta della Bestia.... Il pubblico non ha visto tutto ciò. E non poteva veder-

celo, vorrei che Luigi Pirandello se ne convincesse. Tutto ciò era, soltanto, nel cervello tormentato e nella tormentata fantasia dell'autore. Lì, sulla scena, non c'è che una farsa. Deliziosa al prim'atto, gaio, movimentato, ricco di episodî, pieno di trovate gustose (i due allievi, il ragazzo, come si presenta quella donna, e la scena tra il professore ed il medico); monotona, fastidiosa, tediante, povera e urtante nel secondo e nel terzo.

Il pubblico — non era, forse per la prima volta, il pubblico facilone del dopo guerra — fu severo, ingiustamente sin dal prim'atto, giustamente poi. Bisogna anche dire però che a infastidirlo più in fretta concorsero due fatti: la commedia la udì tutta due volte, prima dal suggeritore poi dagli interpreti; e il Gandusio — nella commedia parla quasi sempre lui — recitò in modo così agitato così affannoso così epilettico da togliere il respiro.

Che peccato! Una farsa d'arte perchè non si dovrebbe saperla scrivere anche al dì d'oggi, e da noi?

E ho riletto *La Mandragola* e *Il Candelajo*. Per rifarmi la bocca.

Milano, 5 maggio.

IX.

Un altro successo di Dario Niccodemi. - La scoperta di un nuovo attore. - Battaglia e pugilato al Manzoni. - Una commedia sulla scena ed una in platea. - Si forma l'educazione del pubblico.

Dario Niccodemi ha voluto scrivere una commedia che avesse per fine soltanto di divertire, di far ridere, e ci è perfettamente riuscito. Scommetterei che si è divertito lui, scrivendola; che si sono divertiti gli attori, provandola; certo è che si è divertito il pubblico, ascoltandola. *Acidàlia* è una cosetta gaia, piacevole, festosa; e se il terz'atto fosse così felice come il primo ed il secondo questa commedietta garbata — che il fecondo

autore ha improvvisata in due o tre settimane — sarebbe da porsi tra le produzioni comiche migliori uscite fuori alla ribalta in questi ultimi anni. Ma anche così com'è, e cioè con un terz'atto che non vale i primi due, si regge assai bene, si fa applaudire cordialmente e riempie le platee. E, di vero, se un autore vuol oggi veder il cartello del « tutto esaurito » al botteghino, deve scrivere, se gli riesce, delle commedie gaie. È sempre stato così, forse, ma non lo fu mai come nei tempi tristi e roditori che attraversiamo. Il mio medico, che è un uomo intelligente, non va a teatro se non si rappresentano commedie ridanciane. Poveretto, non vede durante il giorno se non cose tristi, e non assiste che a spettacoli pietosi. La sera vuol divertirsi. Adesso, nel pubblico, sono un po' tutti dei medici.

Acidàlia nasce da un'ideuzza piccola e stramba. Un messer filosofo da strapazzo s'è fitto in testa che per vivere felici bisogna essere traditi dalla propria donna, moglie o amante che sia; e gli è necessario di essere tradito per potere con cognizione di causa scrivere la sua ennesima opera filosofica nella quale completerà il suo studio sulla infedeltà

femminile. Manco a farlo apposta, gli son capitate, proprio a lui, soltanto delle donne fedeli. Una moglie, tre amanti; e persino la più sbarazzina delle femminuccie diventa un modello di fedeltà quando egli se la prende in casa quale facente funzione di moglie. La commedia parte da lì. E, naturalmente, arriva alla prevedibile conclusione; il filosofo da strapazzo si accorge, viene a sapere, un poco per volta, che le quattro donne lo hanno tradito tutte quante senza ch'egli lo sapesse, e si convince ch'egli fu becco come tutti i suoi simili.... (Scusi, signora, il « tutti » mi è sfuggito dalla penna. Volevo dire, e dico, « come quasi tutti » i suoi simili.)

La commedia è tutta qui, senza complicazioni, senza grovigli, senza volgarità, senza atteggiamenti farseschi; anzi, castigata e garbata; tessuta con un dialogo pieno di spirito, di vivacità e di brio. Fu recitata bene, dal Gandusio, dall'Almirante, dalle signorine Pini e Cella; e ci ha rivelato un nuovo attore: Renzo Ricci. Di dove esca questo ragazzo non so. Ascoltandolo, l'altra sera, ho provata una gioia: la gioia che può suscitare, nella miseria che ci affligge, lo scoprire un giovane che dà molto a sperare di lui, che sembra

TINA PINI

primattrice della Compagnia Gandusio.

possa essere, domani o fra non molto, uno dei pochissimi i quali occuperanno degnamente i posti vacanti nelle file che vanno tristemente assottigliandosi. Egli ha riprodotto Ruggero Ruggeri. La riproduzione era così perfetta nella voce e nelle intonazioni che, chiudendo gli occhi, si sarebbe giurato che il Ruggeri fosse sulla scena. E i suoi atteggiamenti, i suoi gesti, il suo camminare, il suo modo di guardare, di muoversi, di comporre il viso, erano siffattamente quelli del modello che, dopo un poco, parve persino che al Ruggeri assomigliasse nelle fattezze. Ora, tutto questo non è creare un personaggio, d'accordo. Ma dimostra nel Ricci delle qualità di prim'ordine: uno spirito d'osservazione acutissimo, un senso della misura ch'è raro anche negli attori provetti, un garbo ch'è prova di squisito buon gusto. Qualità veramente preziose. E ancóra: per tentare questa bizzarra riproduzione di un suo maestro, il giovine attore aveva scelta una piccola parte molto adatta, che ben si prestava a portar su la scena gli atteggiamenti del Ruggeri, e il suo modo di modulare la voce, i suoi gesti, il suo « fare » caratteristico. Prova di acume, dunque, e di sagacia.

Bravo Ricci! Ed ora cerchi altrove i suoi modelli, non sulla scena. Si guardi d'attorno, osservi e scruti. L'umanità è piena di tipi.... e di tipacci.

★

Al Manzoni, sere fa, battaglia grossa per la prima rappresentazione di *Il gioco delle parti* di Luigi Pirandello....

A proposito: non è merito mio se da quindici giorni non vi parlo che del Pirandello e del Niccodemi. La settimana scorsa: *La Volata* e *L'uomo, la bestia e la virtù*. Oggi: *Acidàlia* e *Il gioco delle parti*. Gli è che questi due scrittori, l'uno di quaranta e l'altro di cinquant'anni, sono i più giovani di tutti, e giovane hanno la fantasia, e giovane la mano, e lavorano, lavorano, con una fede ed un fervore, con una agilità ed una spigliatezza veramente ammirabili. Da qualche anno ogni anno essi dànno alla scena due tre quattro commedie che corrono e si rincorrono; e si direbbe che questa loro prodigiosa attività ha suscitata l'attività di tanti giovani. Così, è un risveglio, è una fioritura,

VERA VERGANI.

ed è un nobilissimo tornèo sulla scena italiana.... Si può affermare che sul teatro le cose nostre vanno assai meglio che a Versailles....

Vanno così meglio che l'altra sera, al Manzoni, sono persin corsi degli schiaffi. E che gli schiaffi sieno stati un'ottima cosa, sono qui a dimostrarvelo.

Si rappresentava, vi dicevo, per la prima volta a Milano, *Il gioco delle parti*. E aggiungerò che fu recitato molto molto bene. Il Ruggeri vi ha una di quelle parti che più si addicono al suo temperamento, e la disse squisitamente. Vera Vergani, che aveva un còmpito assai arduo da assolvere, diede una bella prova di intelligenza, di misura e di buon gusto.

La commedia è stramba e sottile come quasi tutte le opere del Pirandello, originale come tutte; ma il suo dialogo non è scarno, scheletrico come in altre, dice quel che deve dire e svela interi i personaggi. *Il gioco delle parti* è quello delle solite tre parti: il marito, la moglie, l'amante. La moglie è un accidente, il marito è un filosofo, l'amante è.... niente. Il marito filosofo si è separato dalla moglie, si è messo in disparte. E la moglie, un giorno,

offesa per equivoco, da un tizio, non vuole accoglierne le scuse, ma pensa sia bene che suo marito si batta con costui; ciò, forse, le darà la liberazione; perchè costui è la più formidabile lama della città. Il marito non dice di no. Anzi, riconosce che è la sua parte quella di sfidare quel gentiluomo, e si piglia per padrino l'amante della moglie. Le condizioni sono fissate: gravissime. Ma la mattina dopo, quando si tratta di scendere sul terreno, il marito filosofo dice all'amante di sua moglie: « La mia parte era quella di sfidare. Batterti, è la tua ». E lo manda a farsi sbudellare.

Raccontata così, la favola della commedia, come lo spazio di cui dispongo me lo consente, può sembrare una scempiaggine. Ascoltandola, o leggendola, nel dialogo del Pirandello, ogni uomo che abbia non dirò senso d'arte ma un po' di educazione artistica, deve riconoscere che non lo è; tutt'altro. La commedia gli può piacere o no; ma deve riconoscere, se è in buona fede e se al teatro non ci è venuto quella sera per la prima volta, che *Il gioco delle parti* non è una commedia qualunque, una che assomiglia a tante altre che già conosce, una di quelle che si mettono

insieme secondo un ricettario.... E mi pare dovrebbe bastar questo a imporre rispetto per l'autore, a rattenere le opposizioni, a impedire lo scalpiccìo, a frenare la tosse, a chiuder la bocca ai sìbili, a mozzar la voce che vorrebbe gridare « basta! », la più scema e più stolta parola che spettatore in frègola di apparire intelligente possa pronunziare.

Invece, l'altra sera, al Manzoni, ci fu chi, timido dapprima, come per tastar terreno, gettò il primo sìbilo alla seconda o alla terza scena del prim'atto, e ritentò, più audace nel tumulto, il suo gioco alla fine di ogni atto. Ma l'insurrezione di molti, nel silenzio stupefatto e quasi pauroso dei più (i più erano, forse, in maggioranza, gli spettatori nuovi che si stanno educando e allenando) fece giustizia: e ogni atto si chiuse con tre o quattro chiamate agli interpreti. L'autore, purtroppo, era lontano, e non potè godersi insieme con gli attori comparsi alla ribalta non più come interpreti ma come spettatori, lo spettacolo nuovo e divertente ed utilissimo che si svolse in platea, nell'atrio, nei corridoi, tra l'uno e l'altro atto. Un discutere, un vociare, un affrontarsi tra gruppo e gruppo, un insolentirsi.... Ci furono degli episodî gustosissimi.

Un signore intelligente chiedeva ad alta voce: « Non ho il diritto di fischiare? La commedia non mi piace. Non ho il diritto di fischiare? » — Ma certo! Egli aveva il diritto di fischiare. Si ha il diritto di far delle cose anche più pericolose per il prossimo, e meno pulite per sè stessi. Da più di un secolo si sentono degli spettatori esclamare: « Pago il mio biglietto. Fischio ». Il Signoriddio li benedica!... Un vecchio autore drammatico un po' rimbecillito diceva, invece, che fischiar sin dalle prime scene una commedia di Luigi Pirandello era da idioti o da maleducati. Fu rincorso da due elegantissimi signori che gli gridarono: « Lei l'aspettiamo alla sua prima commedia, e la fischieremo! ». E, vedete lo strano caso: il vecchio autore drammatico un po' rimbecillito proprio aveva l'intenzione di cominciar a scrivere quella sera una commedia nuova. Vi ha rinunciato. Anzi, ha giurato al suo portinaio, rincasando, che non scriverà più commedie. Non tutto il male, dunque, viene per nuocere.... Un altro signore, col monocolo, si levò su una poltrona e gridò: « Chi fischia è un idiota! ». Allora, da un palco di seconda fila, scese precipitosamente un giovane elegante, si slanciò sul signore dal

monocolo e gli allungò un ceffone così sonoro che parve un applauso. Tumulto, spinte, urtoni, separazione violenta dei contendenti. Il giovane elegante disse poi ch'era un capitano di artiglieria in licenza — (quanto a licenze, aveva dato prova di sapersene permettere) — e che a lui la commedia era piaciuta e l'aveva applaudita; ma non poteva tollerare che si desse dell'idiota a quelli che avevano fischiato. Bene. Era un pirandelliano, come vedete, ma anche un Monsignordellacasiano.... Un cittadino liberale democratico, fautore, evidentemente, del suffragio universale, salì su una sedia e gridò: « Cittadini! Il prim'atto era, sì o no, una birbonata? ». — « Siii!... nooo!... ». E nuovi applausi, e nuovi fischi.... Sono uscito dal teatro che il putiferio durava ancóra.

Ebbene, vi ho detto, tutto questo è magnifico, ed è utilissimo. Non piacque al capitano d'artiglieria il quale forse pensa — giustamente dal suo punto di vista — che a certi eccessi s'ha da venirci soltanto in zona d'operazioni. Ma egli dovrebbe convincersi che anche il teatro è, nel suo genere, una zona d'operazioni. Ed è bene lo sia, tanto più adesso che la guerra è finita, e che i sopra-

profitti mandano ad affollarlo tanti egregi signori e tante belle damine, i quali hanno sùbito imparato a indossare lo *smoking* e ad adornarsi di *aigrettes* e di collane, ma che vi portano anche una verginità, una ingenuità, un candore!... Ne ho visti tanti, l'altra sera, al Manzoni. Ritti in piedi, la bocca aperta, gli occhi spalancati, zitti, sbalorditi.... E non so se mi faccio delle illusioni; ma rincasando ero contento, e mi dicevo che alle prime rappresentazioni future.... forse.... un poco per volta.... chi sa....

*

Per chiudere la storia della settimana dovrei dirvi di *Ridi, pagliaccio!* di Fausto Maria Martini, che il Musco ha fatto molto applaudire al Filodrammatico. Ma non ho più spazio. Vi dò la buona notizia, e del dramma dirò un'altra volta. Oppure non dirò niente. E non ci perderà niente nessuno....

Milano, 13 maggio.

X.

La nostra immagine. - Tácito.

Abbiamo ascoltata al Manzoni, con noja e con fastidio, una delle più brutte commedie apparse alla ribalta in questi ultimi anni: *La nostra immagine* di Enrico Bataille. Che roba, che roba! E c'è da chiedersi, veramente, perchè della roba simile sia comperata a molte migliaia di *franchi*, pagata con molte migliaia di *lire*, e tradotta, e fatta studiare ai nostri comici, e portata sulle nostre scene. — Perchè — dirà qualcuno — è dell'autore della *Marcia nuziale*. Già. Ma.... No, a dir dei *ma*, che son molti, andremmo tropp'oltre. Osserviamo soltanto che se questa commedia fosse italiana nessuno dall'estero verrebbe a chiedercela, per esportarla; noi, invece, impor-

tiamo tutto, alla cieca; anzi, per importare di più acquistiamo la merce prima che sia prodotta, e le commedie prima che siano scritte; senza pensare — o pensandolo e infischiandocene — che anche chi ha scritto dei capolavori può scrivere, quando è vecchio e rammollito, o in ore meno felici della sua attività mentale, delle porcherie. E a comperare e ad importare ci si mettono con accanimento, non solo gli speculatori (si specula sulle commedie come si specula in borsa) ma, adesso, anche chi si atteggia a protettore, a patrocinatore del più o meno giovine teatro italiano.... Ed è questa una miseria nuova di cui discorreremo un'altra volta....

Dunque, *La nostra immagine*. Qual'è? Oh, a giudizio del signor Bataille sarebbe questa, ad esempio: una *cocotte* di quarant'anni che si chiama — guarda un po' — Onorina, ha una figliola di diciotto, che la sa lunga, anche di essere stata registrata allo Stato Civile come figlia di padre sconosciuto, e che vorrebbe maritarsi con un giovane che l'ama, ma i cui genitori, gente dabbene, non vogliono che sposi la figlia di una *cocotte*, a meno che ella non si sposi alla sua volta e diventi così una donna.... onesta. Pare che

in Francia ci sia chi intende l'onestà a quel modo lì. Onorina non fu sempre una *cocotte*, naturalmente; perchè *cocotte* non si nasce come si nasce poeti o matematici o inventori; ma si diventa, come si diventa.... tante altre cose, se la fortuna aiuta. Fu una fanciulla co' suoi fiori d'arancio sul capo, e amò un signor Jussieux, tanti anni fa. Non poterono sposarsi. E allora lei, per consolarsi, si diè alla mala vita (mala per modo di dire) e lui ai Consolati, e fu console in Turchia. Questa, anzi, mi pare la trovata migliore dell'autore: per consolarsi darsi al consolato.

La saggia e innamorata figliola, che si chiama Enrichetta e che chiamano Rirette, riunisce un consiglio di famiglia — un cugino, che so, un prozìo, un giovinotto stoccatore e la più bella signora di Parigi — perchè inducano Onorina a sposare il signor Puech, ch'è un uomo dalla lunga barba, un po' scemo, un po' ridicolo, vecchio amico e spasimante della ricca padrona di casa. Ma Onorina da quell'orecchio non ci sente. No, non sposerà il signor Puech per tranquillar la coscienza degli aspiranti a suoceri di Rirette. E ad ognuno di quei quattro che formano il consiglio di famiglia ne dice di crude e di cotte.

Si è fatta ricca a furia di sacrifici e di economie, così da poter dare un milione di dote a sua figlia; si è combinata un'esistenza così corretta ch'ella potrebb'essere ricevuta anche a Corte o dalla Presidentessa della Repubblica; basta; vuol vivere in pace, sola, non unirsi ad un cretino che le intorpidirebbe gli ultimi anni di sua vita. Ah, no!... E li manda, tutti e quattro, e anche il signor Puech sopraggiunto, a farsi friggere.

Segue la « scena madre », che qui è una scena tra madre e figlia, ed è la scena più odiosa, più falsa e più inconcludente che autore drammatico esaurito possa scrivere. Psicologia? Ah no, caro signor Bataille, questa, tutt'al più, è tacheografia. Voi scrivete celeremente; il che, nove su dieci, vuol dire scrivere come vien viene: la frase fatta, il *lieu commun* — come dite voi di lassù — e il suo bravo coroncino in fondo per cavare l'applauso alle platee più credenzone. Per di più, questa lunghissima scena è un intruglio di crudezze vane e inefficaci e di romanticherie del più vecchio stampo. — « Tu sei chi sei, dice suppergiù Rirette a sua madre, ed io sono la figlia di padre ignoto; l'ho letto sul passaporto quando mi hai mandata in

Germania, e non ti so dire che piacere mi ha fatto. Ora, perchè io possa sposare il mio Armando tu devi sposare il signor Puech. Per essere una buona madre devi darmi un padre, o un effe effe di padre. » Si convincerebbe, o per lo meno si commuoverebbe anche il tirascene; no? Ma Onorina non si convince e non si commuove. Anzi, monta sui trampoli. E parla, e parla, e parla! — Ah, figlia.... di non so chi, figlia ingrata e sconoscente! Io ti ho educata come una duchessina, ti ho date le migliori istitutrici, e ho voluto che t'insegnassero anche l'inglese e a suonare il pianoforte; ti ho fatta ricca, con le mie fatiche, anzi, posso dirlo, coi miei sudori, ed oggi sei una ragazza da marito con un milione di dote o giù di lì, che ti potrebbe sposare anche un arciduca d'Austria; e non è tutto: quando hai toccata l'età della ragione, e ho capito ch'eri intelligente come lo son tutti i figli dell'amore, un bacolino pronto a mangiare la foglia, sai che cosa ho fatto? Ti ho sacrificata la mia ultima passioncella, ho messo alla porta l'uomo del mio cuore, dicendogli: « Vattene, ora debbo essere soltanto una madre!... ». Pausa. Perchè qui il buon pubblico deve concedere un applauso così

detto a « scena aperta », uno di quegli applausi che sono la gioja dell'attore o dell'attrice, e una iniezione d'étere all'autore che sta dietro il fondale. E, diciamolo, bisogna avere un cuore di bronzo o essere molto vecchi del mestiere per non commuoversi e per non applaudire. A me, per esempio, non par vero che Rirette, così esperta e così furba, non risponda: « Ma di che cosa ti vanti, o madre.... romana? Di un sacrificio perfettamente inutile! O perchè non te lo sei tenuto, il tuo Armando? Che bisogno c'era di immolarmelo? Ci sono tante mogli oneste che hanno un amante! Basta non dar scandalo, basta salvar le apparenze. Potevi vederlo ogni giorno a quattr'occhi in un ammezzato giù di mano, e riceverlo ogni tanto qui in casa, come gli altri amici, e invitarlo a pranzo una volta per settimana! Che diamine! Questo non è amore materno, è semplicemente della *blague*, a meno che non sia soltanto della prosa che il signor Bataille ti ha messo in bocca per farti applaudire e farsi applaudire insieme con te.... ». Ma Rirette questa cosetta così giusta e così sensata non la dice. Rirette da un bel po' si è fatta Pleurette, e piange, e piange, e piange; e tra una lagrima

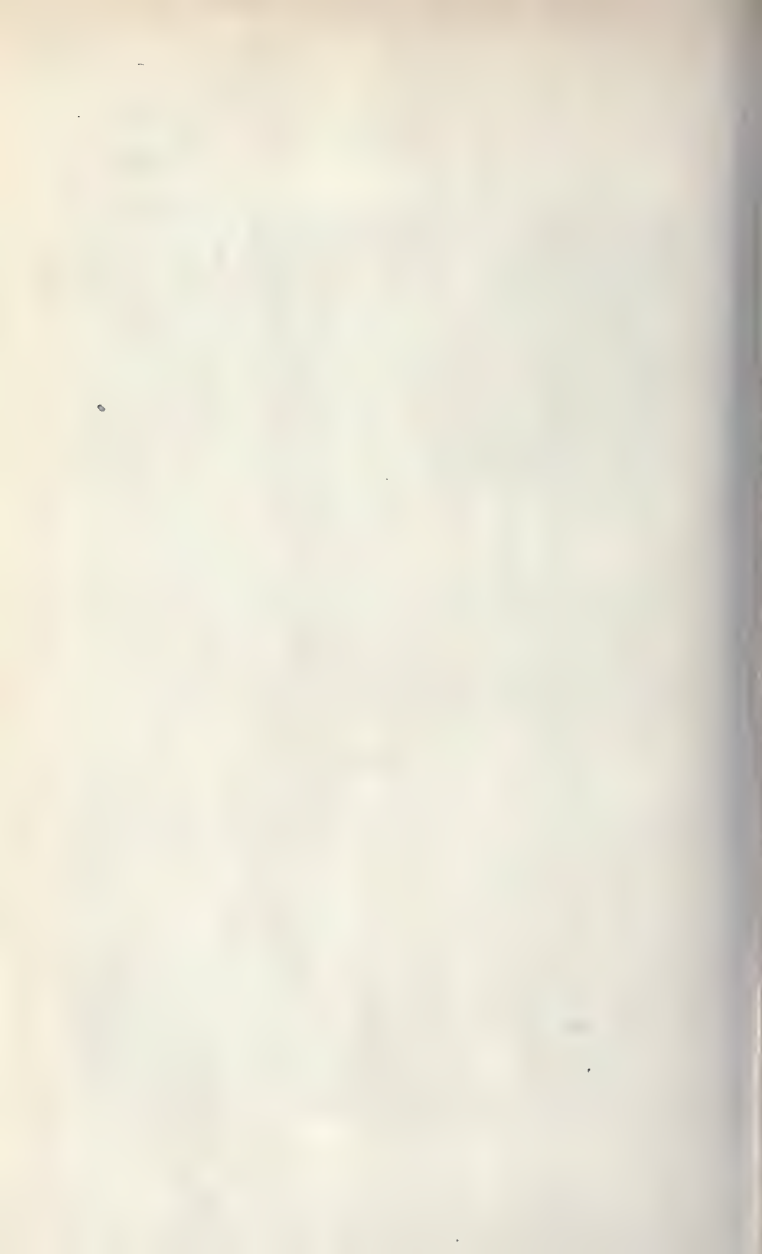
e l'altra stride: « Se non sposi il Puech ed io non sposo il mio Armando, mi uccido! ». Poi se ne va. E Onorina si fa portare dalla vecchia cameriera che ne ha vedute tante uno scatolone pieno di ruderi: guanti, gale, fiocchi, fazzoletti.... tutta roba del buon tempo antico, da quello dei fiori d'arancio sino a giù giù.... E commovendosi su un vecchio guanto ella racconta la storia di quel signor Jussieux che andò console in Turchia. La racconta alla cameriera affinchè la sappia anche il pubblico. E questo è il prim'atto. Se non vi piace non so che dirvi. Cioè, posso dirvi che è molto ma molto più bello del secondo.

Il secondo è non so se più scemo o più disgustevole. Si svolge durante un ricevimento offerto dalla più bella signora di Parigi. Onorina ci è venuta perchè le fu detto che tra gli invitati ci sarebbe il console reduce dalla Turchia. Ah, rivederlo, dopo vent'anni, grigio e console, che tenerezza! E s'incontrano infatti, in un salottino appartato. — « Jussieux! » « Onorina! » « Ah, come ci siamo amati! Ah, come non abbiamo potuto unirci! Ah, dolcezza dei ricordi! Ah, uh, oh, ih! » Ma sopraggiunge Rirette. Stupore di Jussieux. Rirette è Onorina di vent'anni fa, tale e quale.

Come due gocce d'acqua, come le due metà di una mela. E, naturalmente, col più elementare dei mezzucci, Jussieux e Rirette sono lasciati soli. Allora Jussieux, ch'è un console sudicione e vien dal paese dei serragli, comincia col dire a Rirette delle parole tenere e finisce con lo sbaciucchiarla.... Onorina, si capisce, ricompare sul punto dello sbaciucchiamento. « Ah, mascalzone, farabutto, pascià da strapazzo! » E lo scaccia in un modo che se lo sa il Ministro degli Esteri! Poi dice a Rirette: « Andiamo a casa ». Ma prima di uscire, intenerita e disgustata, annuncia a sua figlia che sposerà il signor Puech. Così Rirette potrà sposare il suo Armando.... E *embrassons nous Folleville!*

Eh? Che dite? Vorreste sapere che cosa ha a che fare il second'atto col primo? Perchè Onorina muta di parere così improvvisamente? Che c'entra la sudiceria del console col suo matrimonio col signor Puech?... Ah, non ve lo so dire. Bisognerebbe chiederlo al signor Henry Bataille. Ma non ne vale la pena. Non andate a sentire *La nostra immagine,* semplicemente.

Il pubblico — il buon pubblico che si sta educando — ha chiamato alla ribalta gli in-

GIANNINA CHIANTONI.

terpreti una volta anche dopo il secondo e per fortuna ultimo atto. Ne sono lieto per Giannina Chiantoni, per Giuseppe Sterni e per la signorina De Riso. Giannina Chiantoni, ch'è un'attrice intelligente, efficace e misurata, disse la parte di Onorina in modo da renderla sopportabile, così come Giuseppe Sterni ebbe il merito di rendere tollerabile quel console sudicione. La signorina De Riso, che è molto bella ed ha una figuretta ideale di primattrice giovane, e recita bene e con sicurezza e con scioltezza degna di « figlia d'arte » ch'ella è, ha bisogno, soltanto, di essere più sincera, di penetrare un po' di più nella pelle del personaggio che rappresenta. Deve sapersi commuovere, deve saper piangere davvero. Alla sua età non dovrebb'essere difficile. Disperarsi e singhiozzare per un quarto d'ora, accasciata su una sedia, tenendosi il volto nascosto fra le mani, e poi, quando se ne va, volgendosi alla madre, mostrare il suo bel visetto impassibile e composto, e i suoi grandi occhi asciutti e sereni, non è bene. Impari a piangere, a fremere, a vibrare.... Ma la signorina De Riso potrebbe rispondermi che tutto ciò non è possibile impersonando Rirette. E non potrei darle torto....

*

Se non m'inganno, Giuseppe Adami, scrivendo *Tácito,* si è lasciato, anche lui, tentare dal *grottesco.* Dico « se non m'inganno » perchè, in verità, non sono ancóra riuscito a fissar le mie idee in proposito, m'ángono ancóra dei dubbi, non ho ancóra capito bene che cos'è che cosa dev'essere un *grottesco.* Nè so se, per la mia pochezza, a capirlo ci arriverò mai. C'è chi afferma che il *grottesco* lo ha inventato il Pirandello, e che gli altri discendono da lui, e son dunque, tutti, dei Pirandelliani. A me non pare, anzi pare il contrario, e che chi afferma questo non ne ha capito nulla, o ne ha capito quanto me. E so che il Pirandello di quell'affermazione aspramente si duole, e quando quest'argomento è toccato egli esce fuori con certe filippiche di cui i così detti Pirandelliani sarebbere molto umiliati. Se debbo credere ad uno degli apostoli di questa forma nuova che tanto interessa il pubblico e la critica, un *grottesco* che si rispetti è una commedia in cui si rovesciano i termini di antitesi; deve avere il senso buffonesco dell'enorme e dar

la definizione possibile del paradosso; il suo dialogo deve essere fatto con fiorettature di acidità, con corrosioni di perfidie, e deve saltellar di battuta in battuta; e la deformazione non dev'essere una boccaccia ma una smorfia. Non è tutto. Il *grottesco,* che io supponevo dovess'essere caricatura (intesa la parola nel suo significato più nobile e più artistico), può essere alla sua volta suscettibile di caricatura. Ma per esserlo — dice l'apostolo — una commedia deve mordere e graffiare e in qualche momento deve riuscire ad avventarsi; e deve rivelare un'inquietudine, ma non un'inquietudine di forma, sì bene di sostanza, di pensiero, di costituzione....

Mi ci perdo, lo confesso. E questo sarebbe poco male. Il guaio peggiore è che si è perduto anche Giuseppe Adami. L'idea ispiratrice fu in lui graziosissima. Un povero giovine avvocato vince un processo clamoroso, fa assolvere il suo cliente accusato di assassinio, tacendo. E il giorno dopo è celebre, e i clienti si affollano all'uscio del suo studio. Allora, egli che aveva taciuto dirò così per combinazione, senza partito preso, non in omaggio ad un sistema nuovo da inaugurare, comprende, o crede di comprendere, che vera-

mente il silenzio è d'oro, e che del silenzio egli deve farsi un sistema, un metodo, una forza. Il prim'atto del *Tácito,* nel quale questa premessa si svolge, è dilettevole. Grottesca o no, quest'antitesi — avvocato e silenzio — ha divertito e ha interessato il pubblico. Giustamente. È un bell'atto, comico, interessante e divertente, degno di un autore provetto, di chi ha scritto alcune scene deliziose di *Capelli bianchi*. E la curiosità degli spettatori si fece ansiosa. Come condurrà innanzi due atti — si chiedevano — con un protagonista che *deve* tacere? Non dispiaccia troppo a Giuseppe Adami se gli ripeto ciò che altri già gli hanno detto: non li ha condotti innanzi, li ha trascinati, alla bell'e meglio, e con talento indubbiamente, tant'è che i due atti furono ascoltati con rispetto, qua e là con qualche godimento, e furono anche applauditi, con un certo calore il secondo, meno unanimemente il terzo; ma non ne balzò fuori il *Tácito* ch'egli aveva immaginato, e la fortuna di *Tácito* parve derivasse soltanto dall'imbecillità di coloro che lo circondavano e coi quali egli aveva a che fare.

Nè gli dirò che, se ha voluto fare il grottesco, egli non è riuscito perchè non ha saputo

rovesciare i termini dell'antitesi, e metter nella commedia il senso buffonesco dell'enorme, la definizione possibile del paradosso; e che nel suo dialogo mancano le fiorettature dell'acidità, la corrosione delle perfidie; e che ha fatte delle boccaccie anzichè delle smorfie. Gli dirò, invece, da vecchio *routinier*, che poteva scrivere una commedia stramba e gaja, caricaturale e divertente, e che ne ha scritto il primo atto soltanto. Gli altri due sono da scriversi. E Giuseppe Adami è uomo da saperli scrivere.

Milano, 9 giugno.

XI.

L'uccello del Paradiso.

Faccio tanto di cappello. — A chi? — Statemi a sentire. — La signora Anna Corelli era la moglie del signor Giovanni Ardèo, celebre ornitologo. Ma la scienza degli uccelli — perchè, lo sapete, l'ornitologia è la scienza degli uccelli — non interessava quella degna signora; e un bel giorno, seccatasi di vivere fra troppi uccelli impagliati, piantò l'occhialuto marito ornitologo, e si diede alla pazza gioia. Siamo nell'epoca dei nuovi ricchi e della sovrabbondanza del denaro; non vi stupirete dunque se alla signora Corelli, bella, intelligente e ancor giovane, la pazza gioia recò fortuna. I pescicani hanno pagato

e pàgano; ed ella paga un pescicanetto dell'amore (spiantato, dunque, e canaglia), bel ragazzo, del quale — quando ci vien presentata alla ribalta — è follemente innamorata. E, naturalmente, possiede anche un palazzo, ove dà dei ricevimenti di gran lusso. Noi, per esempio, assistiamo a quello dato in onore — indovinate un po'? — del solito re africano spodestato.

Ma il marito ornitologo è anche un buon diavolo di filosofo. Ognuno impagli a suo modo, par che pensi; e lascia che la moglie impagli come più le talenta. Non solo: le permette, anche, di venir in casa, una volta al mese, per vedere la figliola ch'ella gli ha abbandonata, e che si è fatta grande, gentile e bella, bella come lo è la signorina Valsecchi, la giovine e promettente attrice della compagnia di Virgilio Talli che impersona Donatella, la giovinetta figlia dell'impagliatore e dell'impagliatrice. Allorchè, una volta al mese, la signora Corelli fa la sua visita, son liti d'inferno tra moglie e marito. Lui, insomma, afferma e sostiene che la bellezza della vita sta negli uccelli impagliati; lei è di una opinione contraria. E la figlietta, che assiste a tali discussioni ornitologiche, un

bel giorno è presa dall'ùzzolo di vedere chi fra babbo e mamma abbia ragione; cosicchè, pur adorando e venerando il papà scienziato, lo pianta, e va a stare con la mamma. Era da aspettarselo.

Con quel mutamento di domicilio — era da aspettarsi anche questo — nasce un sacco di guai. Il pescicanetto del quale vi dissi si accende di desiderio per Donatella; e Donatella si innamora di lui. Il patatràc sta per succedere la sera in cui si è offerto il ricevimento al re africano spodestato. Gli invitati se ne sono andati a casa; i lumi sono stati spenti; nel salotto illuminato dalla luna, Mimotte (si chiama Mimotte il pescicanetto) sta inebriando di parole la sua piccola vittima. Ma la madre, che era in sospetto e stava in agguato, piomba dentro al momento opportuno, getta un urlo, e cade a terra svenuta.

Nel terzo atto — credo abbiate capito che vi racconto, malamente, ma il meglio che so, l'argomento di una commedia — nel terzo atto Mimotte racconta invano, ad una tenda, che sa di essere un poco di buono, ma che ora si sente innamorato per davvero di Donatella e che forse questo amore lo redimerebbe. È inviato a passeggiare, o a farsi re-

fot. Varischi e Artico

ENRICO CAVACCHIOLI.

dimere altrove. Dopo di che, la signora Corelli si confessa a sua figlia, le chiede perdono di averle montata la testa, e la convince ch'è assai meglio, e prudente, ch'ella ritorni a vivere col babbo scienziato e impagliatore.

Questo è *L'uccello del Paradiso* di Enrico Cavacchioli. Come vedete, e per male ch'io ve l'abbia raccontata, è una vecchia, assai vecchia commedia. Vecchia nella favola, nelle vicende, negli episodî, nella costruzione, nella tecnica; vecchia nei tipi e nei caratteri. Dio mi guardi dal farne un appunto all'autore, per lo meno per ciò che riguarda la favola. *Nihil sub sole novum*. E se, volente o nolente, il Cavacchioli ha trovato lo spunto o l'inspirazione nell'*Autre danger* di Maurizio Donnay o nella *Marianna* di Paolo Ferrari, egli avrebbe il diritto di ridere sul muso a coloro che glielo rimproverassero, così come Marco Praga rise sempre sul muso a chi sentenziava che la *Moglie ideale* viene dalla *Parisienne* di Henry Becque. Se un giovane di gran talento — qual è indubbiamente il Cavacchioli — sapesse rifarmi *La dame aux camélias* o, magari anche, *Il padrone delle ferriere*, in modo da trasformare il capolavoro dumasiano in qualcosa che non fosse più uno

dei più belli esempî di letteratura romantica, ma qualcosa di diverso e di nuovo, e in modo che il polpettone dell'Ohnet diventasse vita vissuta, mi inchinerei fino a terra. Ma io son qui a domandarmi come mai il Cavacchioli, senza trasformare di molto una vecchia favola, senza avere osservato da un punto di vista nuovo una vecchia situazione drammatica, senza aver nulla innovato nella tecnica, senza aver presentato in luce nuova dei vecchi tipi, sia riuscito a farsi applaudire ed ammirare dal pubblico, e lodar dalla critica, non solo, ma ad apparire un innovatore, a mettersi nella schiera di coloro che si presentano a noi quali i riformatori del teatro italiano. E poi che c'è riuscito, ve lo dicevo all'inizio di questa mia lunga tiritèra, faccio tanto di cappello. Perchè è a lui che lo faccio.

Vediamo un po', e cerchiamo di capire. L'opera ne vale la pena; e il caso è curioso.

Il Cavacchioli (con innegabile ingegnosità, gli ha detto uno dei suoi critici) ha cominciato col chiamare l'opera sua non dramma o commedia — come si accontentavano di fare sin qui gli autori di teatro — ma « confessione ». Il pubblico — il nuovo buon pubblico che si sta educando — si mette in al-

larme di fronte a questa nuova nomenclatura, e anche, un pochino, in soggezione; da un po' di tempo in qua legge sui manifesti: « sogno », « grottesco », « avventura », « cromatismo », « ipoclepsi ». — Attento — dice ogni spettatore a sè stesso — questa non è roba qualunque, e, soprattutto, non è roba da pigliarsi a gabbo. — Ma ciò ha un'importanza molto relativa. E, forse, non è neppure ingegnosità e furberia, nè una piccola posa, nè una innocua idiosincrasia. È forse, soltanto, un tenue tributo pagato alla moda. Può mettere in allarme e in soggezione un grosso numero di spettatori, ma poi non salva l'autore s'egli non ha dell'ingegno e se l'opera sua, comunque la chiami, non interessa o non diverte o non appassiona. E però il Cavacchioli, non con innegabile ingegnosità, ma con evidentissimo ingegno, ha fatto assai più: ha introdotto nell'opera sua.... uno scheletro. Uno scheletro, se si può dire, in carne ed ossa, o per lo meno in *frac* e cravatta bianca: insomma, un uomo che invece di una testa porta sulle spalle un teschio, e che vuol essere un simbolo, « il senso dell'opportunità », se debbo credere a un commentatore degno di fede. E il giochetto (dico

il giochetto senza dare alla parola un senso di dispregio) gli è perfettamente riuscito. Ancóra una volta, faccio tanto di cappello. Se darla ad intendere e strappare un successo è lo scopo di un autore (e perchè non dovrebb'esserlo?), Enrico Cavacchioli è un maestro.

Darla ad intendere? Un momento! Non vorrei che Enrico Cavacchioli, se mi legge, di queste tre parole se ne avesse a male! Io so ch'egli è un artista coscienzioso ed un onesto scrittore. E so che se riesce a darla ad intendere al pubblico, è perchè, prima, è riuscito a darla ad intendere a sè stesso. Per qual ragione e in che modo? Non saprei dirlo meglio che con le parole di un suo amico e collega in critica teatrale, l'Albini: «Il Cavacchioli scrive poesie, ed è sentimentale come un vecchio mandolino, nostalgico come l'orologio col *cucù*. Si intenerisce innanzi ai peschi fioriti; il chiaro di luna lo fa rabbrividire; l'innocenza e il candore lo affascinano! Che mortificazione per uno che vorrebbe invece essere perverso e peccaminoso come Salomé; per un futurista abbacchiatore di stelle! Per vendicarsi, per reazione e per rabbia, Cavacchioli poeta insulta e schernisce la primavera, calpesta i fiori di mandorlo, e

chiama la luna « vecchia *cocotte* »! In critica, in arte drammatica, Cavacchioli è, a suo marcio dispetto, moralista, virtuista, puritano quanto la lega pel buon costume; e tuttavia gli è intollerabile questo quacquerismo, ragione per cui reagisce come e quanto può contro la sua natura, irridendo e bestemmiando i suoi santi, usando parole crude e parole grosse, per illudersi e per illuderci d'essere cinico ed iconoclasta.... ».

Ed ecco *Lui*. Perchè così, con un *Lui*, semplicemente, è indicato il personaggio introdotto dal Cavacchioli ne *L'uccello del Paradiso,* lo scheletro in *frac* e cravatta bianca, che vorrebbe essere la gran trovata di questo dramma chiamato « confessione ». Trovata? Ecco, ascoltando il dramma e udendo discorrere quel *Lui,* io ero tratto fatalmente a ricordare il *De Ryons* dell'*Amico delle donne,* il *Diavolo* del Molnar, e, più confusamente, non so quali altri personaggi del repertorio antico e moderno. E il giorno dopo, leggendo l'articolo critico di Renato Simoni, vidi che non ero stato il solo a ricordarli. Senonchè, il *Diavolo* nell'omonima commedia e De Ryons nell'*Amico delle donne* sono il perchè, sono il fulcro, sono l'essenza stessa delle opere

alle quali appartengono, e senza di essi le azioni sceniche dai due autori immaginate non potrebbero svolgersi più. Togliete *Lui* all'*Uccello del Paradiso*, e l'*Uccello del Paradiso* rimarrebbe in piedi ugualmente, e l'azione si svolgerebbe tal quale. Perchè *Lui* non influisce menomamente sui sentimenti e sui movimenti dei personaggi. È per incitamento di *lui* che Donatella abbandona il babbo impagliatore? No. È per suggestione di *lui* che il Mimotte si accende di desiderio per Donatella e che questa si innamora del Mimotte? No. È per un avvertimento di *lui* che la madre spia i due giovani e li coglie in flagrante? No. (E, quand'anche fosse, non ci sarebbe certamente bisogno di *lui* perchè quella donna disgraziata sentisse il pericolo e lo sventasse.) È per opera di *lui* che il Mimotte al terz'atto si sbottona e si dilania? No. È per volere di *lui* che la madre si confessa e sospinge la figlia a ritornar presso il padre? No. *Lui,* dunque, è una inutilità, è una appiccicatura. Vorrebb'essere il commentatore. Ora, se all'azione è necessario un commento, un personaggio di tal fatta — come ben disse il Simoni — diventa « una bella comodità. Dispensa i personaggi dal dovere

elementare d'avere un contenuto psicologico che si riveli con le piane parole che dicono le cose che si vogliono dire e insieme con le più difficili parole che tradiscono le cose che si vorrebbero nascondere ».

Ma poi, occorre il commento nell'*Uccello del Paradiso?* Eh, no, buon Dio! Tutto vi è così semplice, così chiaro, così evidente e, l'ho già detto e mi consenta l'autore di ripeterlo, così noto, così risaputo, così già visto e già ascoltato! N'era tanto persuaso lui, l'autore, che fosse nota e risaputa la storia di Anna, di Ardèo, di Donatella e di Mimotte, che, per porla in luce nuova e farla apparir nuova, vi ha messo di mezzo il *Lui*. Cioè, ha creduto di metterlo di mezzo, e ve lo ha, soltanto, appiccicato. A me, ha fatto un po' l'effetto che fa la *Commère* nelle *Revues* parigine.

E allora? Allora, poi che l'effetto di sorpresa, direi di intontimento, sulla massa del pubblico fu raggiunto (per lo meno a Milano e a Torino; a Roma, mi dicono, il pubblico non ha abboccato; ma non è detto che il pubblico romano sia più intelligente degli altri), bisogna riconoscere che il Cavacchioli il suo giochetto lo ha fatto con un grande

talento, con una bella bravura. E perciò, ancóra e per l'ultima volta, gli faccio tanto di cappello. Ma giochetto, non mi par dubbio, e dissi perchè. Teatro nuovo, riformatore, rivoluzionario, no.

Esecuzione squisita.

Fra le quinte, o dietro il fondale, o nascosto da un uscio, si sente Virgilio Talli, un direttore come pochi ne ebbe il palco scenico nostro. La sua intelligenza, il suo intuito, il suo amore, la sua fede, la sua tenacia si riflettono sulla scena nei frutti magnifici ch'egli offre al pubblico con la bocca con i gesti con gli atteggiamenti degli attori ch'egli dirige e ammaestra. Che posso dirgli per dirgli l'ammirazione di un vecchio topo di palco scenico? Ch'egli è il Toscanini della nostra scena di prosa. Gli basta?

24 giugno.

XII.

La Fiaba dei tre Maghi.

L'altra sera all'Olimpia — la fonda cantina milanese, oscura, umida, malsana, in cui ogni sera migliaia di cittadini e di cittadine scendono ad ascoltar drammi, commedie, confessioni, grotteschi, avventure, ed a sorbir sorbetti e catapuzie — un brutto tipo mi stava accanto in poltrona. Nè vecchio nè giovane, nè grasso nè magro, nè capelluto nè calvo, nè distinto nè volgare, con un viso nè intelligente nè idiota. Brutto tipo per il suo contegno e perchè, alla stretta dei conti, aveva l'apparenza del Signor Nessuno. Il Signor Nessuno, ovunque si trovi, ha l'obbligo di star quieto e zitto; anche se è in

teatro e se ha pagato il suo biglietto. Il mio vicino, invece, si agitava, grugniva, mi dava di gómito non so se a bella posta o senza avvedersene, e ogni tanto metteva fuori degli *uh!* degli *oh!* dei *ma che!* degli *uff!* che tiravan gli schiaffi. Io ascoltavo, divertendomi ed interessandomi, *La Fiaba dei tre Maghi* di Luigi Antonelli, deliziosamente inscenata e magnificamente recitata; il mio vicino si dimenava e mi disturbava. Più d'una volta fui lì lì per dirgli due parolette.... Ma mi trattenni per prudenza. Aver a che dire con uno che non si sa chi sia è assai pericoloso; e la può finir male. Sopra tutto nei momenti che corrono. Dietro di lui ci può essere una corporazione, un fascio, un sindacato, una lega.... Giorni fa, in tram, nel resto di una lira il tramviere mi diede due palanconi falsi. Stetti zitto. Volevate che per venti centesimi arrischiassi di provocare uno sciopero?... E poi, ad attaccar briga in un teatro, temo sempre che qualcuno mi gridi: « Lei taccia, chè di teatro non ne capisce niente! ». È una cosa che troppo mi duole di sentirmi dire; perchè ho sempre dubitato che sia vera....

Quando calò la tela per l'ultima volta, ed ebbi visto apparire ancóra alla ribalta la

LUIGI ANTONELLI.

faccia intelligente e sorridente di Luigi Antonelli tenuto per mano da Maria Melato, risalii alla superficie dell'urbe e mi avviai per rincasare, ripensando alla fiaba che avevo ascoltata ed esaminando tra me le ragioni del mio contento e quelle del mio scontento. Ma al principio di Via Dante eccomi di nuovo allato quel brutto tipo. — « Va verso la piazza, signor mio? » — « Precisamente. » — « Allora, se non le dispiace, si cammina insieme. » — Che fare? Che opporgli? Ve l'ho detto, son momenti questi in cui è bene essere prudenti. Veramente, avrei almeno voluto sapere chi fosse costui, e s'egli sapesse ch'io fossi. Ma c'era di che aver delle delusioni, più dure dell'incertezza. Meglio il mistero. Chi sa, la fiaba continuava forse fuor del teatro.

E il signore cominciò: — « Le è piaciuta la commedia? » — « Sicuro che mi è piaciuta. » — « E che ci ha trovato di bello? » — « Eh, molte cose. Prima di tutto, un desiderio del nuovo.... ». — « Una smania! » — volle correggere lui, interrompendomi. Mi sentii prudere le unghie, ma stetti calmo. — « Sia pure, una smania. Ma è una nobile smania, non seguire le vecchie strade e tentarne delle nuove.... » — « Delle nuove?

Le paiono tanto nuove queste nuove strade?» — « Non sono, per lo meno, delle solitamente battute. Veda, una bella signora ch'era seduta stasera davanti a noi disse dopo il primo atto a quegli che le stava accanto: « Fa piacere di sentire una commedia che non è come tutte le altre ». Con parole semplici, un poco piatte se vuole, quella signora ha espresso il sentimento ch'era di moltissimi, forse di tutti: ed è anche in omaggio a questo sentimento, o a questa impressione, che il pubblico applaudiva con tanto entusiasmo. » Il brutto tipo non replicò, ed io sperai che non riaprirebbe più la bocca. Ma non fu così. Dopo dieci passi la riaprì. — « In ogni modo, per tentar strade nuove ci vogliono altre gambe. » — Era semplicemente irritante! — « Altre gambe? Quelle di Luigi Antonelli mi paiono buone. Egli cammina franco e spedito. Sì, lo ammetto, talvolta incespica, ma poi riprende sicuro; talvolta si attarda ad un bivio, ma poi decide e s'inoltra sollecito; talvolta, e di proposito, si sofferma laddove sarebbe bene non sostare; e sulla fine, prossimo alla mèta, appare stanco e più non procede con la speditezza iniziale, non più sorretto dalla fede con cui si mise in cammino,

e pare incerto sugli ultimi passi da percorrere. Ma a me piace di pensare che non la fibra gli manchi, soltanto l'esperienza, e che alla prossima prova la sua sarà una corsa ardente sfrenata. »

Il Signor Nessuno stava zitto ed io ne approfittai. Ormai *je m'étais emballé*, come dicono i nostri cari amici di Francia. « E poi — seguitai — nell'Antonelli io amo un sincero. Fa così, perchè sente e vede così. Non mi piglia un vecchio polpettone e me lo mette in tavola con un contorno di sughero o con una bandierina piantata nel bel mezzo dicendomi: « Questa è roba nuova e non mai gustata! Questo è il rinnovamento! » Oppure non mi piglia quattr'uomini e tre donne, fa fare e dir loro le cose più assurde e più sbilenche, più meschine e più sciatte, e me le porta alla ribalta a seccarmi e ad irritarmi, dandomi del ciuco se non voglio ammettere che quelli son simboli e che l'Arte novissima — con l'A maiuscola — deve star ritta con la testa in giù e le gambe in su. No. Nell'Antonelli, l'ideazione dell'opera, la costruzione, il metodo, la sostanza stessa di cui l'opera si forma vogliono essere, tentano di essere, e invero appariscono, qualcosa ch'è

fuor del comune e insieme è solido, sensato, e ricco di logica; ch'è fantastico e non è assurdo; che è interessante come tutte le ricerche sane e sincere; che è ammaestratore e divertente.... ».

— Oh! oh! oh! — grugnì a questo punto il Signor Nessuno — oh! oh! oh! che *toute vérité n'est pas bonne à dire* le par cosa nuova e che valga la pena di essere ripetuta?

Rimasi male. Non per la stupida domanda ma per quel po' di francese, non orrendamente pronunziato, che non mi aspettavo potesse uscir dalle labbra del mio messere. Però non mi smontai. — « Cosa nuova! Cosa nuova! Eh, buon Dio, delle cose assolutamente nuove ne possono dire, forse, i genii. E non credo che Luigi Antonelli si atteggi a genio. Ma vale la pena, indubbiamente, di ridir bene, gustosamente, in una forma non vieta e non volgare, una cosa risaputa. E il prim'atto di questa fiaba antonelliana, nel quale il Mago della Verità valendosi di un suo filtro fa dire ad ogni personaggio la verità vera sul proprio conto — io sono un ladro, io sono un'adultera, io sono un ciarlatano — cosicchè ne scaturisce un mucchio di guai, non sarà di una profondità sbigot-

tente nè di una novità stupefacente, ma è un atto bellissimo, ben costrutto, gaio, vario, divertentissimo.

— E le par ben costrutto anche il secondo? — mi chiese freddo e implacabile il Signor Nessuno. Non osava contraddirmi ed io, forse senza accorgermene, mi feci più cortese. — « Assai meno, lo ammetto — risposi; — nell'ideazione, sopra tutto, l'Antonelli fu meno felice che nel primo; e, forse, senza l'ausilio di Annibale Betrone che recitò con tanta efficacia la sua parte, gli applausi con cui si chiuse non sarebbero stati così caldi e così unanimi — sebbene meno convinti — come quelli che avevano coronato il prim'atto.

Il Mago della Giustizia che qui impera, non è un loico dalla rigidità inflessibile; il caso che egli ci presenta non è nè appassionante nè convincente; e perciò il giudizio non è tale da dimostrarci che una giustizia assoluta non può essere generatrice di bene. Ci voleva qualcos'altro, che so, qualcosa da mettere a pari col giudizio di Salomone. La dimostrazione sarebbe scaturita chiara, evidente. Nondimeno, e pur così com'è, l'atto tien lì il pubblico, fermo, attento, anelante; e questo — ella ha un bel dire.... o un bel non dire

— dimostra che nell'Antonelli c'è un uomo di teatro dal quale si può attendersi molto.

— E il terz'atto? Mi parli del terzo! — mi disse freddo, tagliente, il mio incognito.

Ahimè! Avevo affrettato il passo, per giungere più presto alla piazza, nella speranza che l'incognito lì si congedasse. Non volevo parlargli anche del terz'atto, a lui. Del terzo atto mi proponevo di chiacchierare a lungo, l'indomani, con Luigi Antonelli. Vana speranza. L'incognito voleva farmi parlar sino in fondo. Infilai i portici; e lui a seguirmi, anzi a starmi allato.

— Il terz'atto.... il terz'atto.... Ebbene, là, è un atto mancato — dissi; e vidi, con la coda dell'occhio, un ghigno beffardo disegnarsi sulla bocca dell'incognito. Cosicchè, irritato, mi fu assai facile il riprendermi, tanto più facile poi che potevo aprire a due battenti il mio cuore. — Sì, è un atto mancato. Ma lo è perchè, a giudizio mio, l'Antonelli non ha veduto bene, non ha capita una cosa che mi sembra molto semplice; il che può accadere anche ad un artista squisito, ad un osservatore acuto, ad un autore consumato. Non ha visto e non ha capito — non so se m'inganno, ma la penso e la dico — (ormai

non scorgevo più l'incognito vicino a me, ma mi ci figuravo l'Antonelli) — che se per condurre il prim'atto bastava l'ampolla del Mago Verde e il fumigar dell'ampolla, e per condurre il secondo era sufficiente la presenza muta del Mago rosso e la lettera che il Mago aveva dettata al suicida, nel terzo ci voleva il Mago sulla scena, il Mago dominante, agente, parlante e cantante, epico o lirico, suadente, confortatore, convertitore, inspiratore, ammaliatore.

Ci voleva il Poeta. Poeta e Mago non sono sinonimi, non sono, anzi, la stessa cosa? Il Mago della Poesia poteva consentire che agisse per mezzo di un filtro il suo collega della Verità, e che il collega della Giustizia tentasse di trionfare colla fissità de' suoi occhi lucenti, suggestionanti e indagatori; ma venuta la sua volta doveva comprendere che toccava a lui, fatto persona viva, di agire, toccava alla sua voce e al suo canto; ch'egli doveva intonare l'inno all'amore, alla pietà, alla rassegnazione, alla speranza, alla carità, alla fede; l'inno alla bellezza della natura, l'inno alla immensità dell'universo; l'inno ai fiori, al mare, al cielo, alle stelle; l'inno alla gioia di vivere, alla dolcezza del soffrire, alla

purezza del sacrificio, al contento della rinuncia; l'inno eterno al mistero della vita, alla santità della morte....

Mi volsi a guardare. Il Signor Nessuno era scomparso. Si era squagliato senza neppur salutarmi. Tanto meglio. Potevo continuare a parlare con Luigi Antonelli, sinceramente, senza ritegno.

— Che mi avete fatto, invece, mio giovine e caro amico? Questa parte della suaditrice, della confortatrice e . . . . dell'aggiustatutto l'avete data a quella sbrindola di Barbara, adultera e corrompitrice di minorenni! Ah, che errore! E chi volete che convincesse? Chi volete che commovesse? Per raggiungere l'intento, voi lo sapete, prima di commuovere e di convincere i piccoli personaggi sulla scena, ella doveva convincere e commuovere e trascinare il gran pubblico che vi stava ad ascoltare. Poteva farlo Barbara, senza che il sogno che volevate creare fosse distrutto prima di nascere? E, lei stessa, convertita e inspirata da chi e da che? Segretamente, misteriosamente, dal Mago della Poesia? Ma se quel Mago ce lo avevate presentato pressochè come un buffone e un ciurmadore, tal quale come gli altri due Maghi!

Ah, che errore, Antonelli mio caro! Avete immiserito, appiattito e ridicolizzato (ah! i versucoli del mercante di Mendoza!) ciò che doveva essere sogno, estasi, inno, e la ragione stessa dell'opera vostra....

Ma poco importa, dopo tutto. L'opera vostra affolla il cantinone ogni sera, e il pubblico si diverte ed applaude. Potete essere tranquillo e lieto. Io, invece, sono qui a chiedermi ancóra chi fosse quel tipaccio che mi ha fatto dire più che non volessi, e meno di ciò che volèssi dire....

Che Mago, anche lui!

2 giugno.

XIII.

Chiacchierata.

Santa guerra!

E sì! Da un punto di vista politico od economico, e soprattutto da quello dei risultamenti ottenuti sin qui, si può pensarla gli uni diversamente dagli altri; si può — o pare si possa — discutere ancóra sulla opportunità di aver fatta la guerra anche noi, o sul momento scelto per entrarvi, o su ciò contro cui o in favore di cui si dovea premunirci prima di entrarvi; si può dichiararsi tuttora interventisti o neutralisti o parecchisti o, magari, triplicisti (pochi, di questi, ma ce ne sono); si può e si potrà per tant'anni ancóra blaterare e concionare e sbandierare e accapigliarsi; ma dove la discussione non è più possibile, dove bisogna essere tutti d'accordo nel riconoscere il gran bene che la guerra ci ha fatto è a proposito del teatro; per lo meno

del teatro di prosa. Chi lavora per esso, comici ed autori, deve accendere parecchi moccoli (sacrificare degli agnelli costerebbe di troppo coi prezzi che corrono) al Dio Marte.

Che bazza! I teatri rigurgitano, ogni sera; e le commedie nuove che si rappresentano con una abbondanza non mai vista appaiono tutte dei capolavori. O quasi tutte. Ma le pochissime, una su dieci, su venti, che non appaiono tali alla prima rappresentazione, lo diventano all'ottava alla decima se s'ha da giudicare dall'affluenza del pubblico e dagli applausi e dalle chiamate alla ribalta. E, badate, quelle pochissime non appaiono superlative sin dalla primissima recita, o non suscitano gran clamore di battimani, soltanto perchè hanno un grave difetto: sono noiose. La noia, in teatro, è peggiore di tutto; peggiore delle assurdità, delle stramberie, delle castronerie, della mancanza di fantasia, dell'assenza di pensiero, della scipitaggine, dell'imitazione e del plagio. Questa è tutta roba di cui un pubblico benevolmente intelligente o intelligentemente benevolo non si accorge, o a cui, magari, si diverte e si interessa. Ma la noia, ah, la noia, è qualcosa a cui non sfugge nessun pubblico, e specialmente quello

che è venuto ad una prima rappresentazione col desiderio di spendere bene il suo denaro.... quel suo denaro che gli è costato tanta fatica a guadagnarlo! Però, anche in questo, sono mutati gli eventi. Al tempo dei tempi (oh, non molto lontano! Pel teatro «il tempo dei tempi» è già il quattordici, l'anno della guerra) il *fiasco* causato dalla noia era il peggiore di tutti. Critica severa, oppur benevola ma constatante l'effetto di noia. Nessuna replica se l'autore era per il Capocomico una quantità trascurabile. Se, invece, era «uno di quelli ai quali la replica è dovuta» (gergo di palco scenico) la replica si largiva. Ventitrè spettatori sbadigliavano in teatro. Stop. Adesso — dopo guerra — non ci si addormenta più, non si stropicciano i piedi, non si tossisce, non si fischia: alla fine di ogni atto una chiamatella fiacca fiacca agli attori, che vien dalle retrovie e si propaga qua e là nelle poltrone; all'ultim'atto è così fiacca che non si sa dove il sipario trovi la forza per tirarsi su ancóra una volta, e dove la trovino gli attori per offrire un pallido sorriso e un languido inchino alle terga degli spettatori che se ne vanno. Ma la sera appresso, alla replica, il teatro è gremito. Eh, ci son tanti

assegnati nelle tasche della gente, e bisogna pur spenderli per passare la sera. Cosicchè le repliche si susseguono. e non sono interrotte se non perchè ci son tante « novità » sul cartellone, e bisogna vararle tutte nella stagione, se no son guai con gli autori in attesa e con chi li amministra e li protegge. Santa guerra!

Santa guerra, sì! S'io non dovessi benedirla come italiano, e se avessi l'ignominiosa sventura di essere un parecchista, dovrei ugualmente benedirla quale teatrofilo.

Santa guerra, quanto bene hai fatto al Teatro italiano! Prima di tutto, hai chiuse le frontiere. Il Teatro italiano può oggi vantarsi anche di questo: non ha contribuito per nulla ad aggravare il cambio; chè denaro nostro all'estero per importar merce straniera n'è andato punto o ben poco in questi quattr'anni. Ma poi, la merce straniera da importare, s'anco si avesse voluto importarla, era, causa la guerra, poca e troppo deficiente. Ce n'era di già importata, è vero, e molta, giacente in un magazzino. Vi fu rinchiusa e non potè uscirne. Anche questo, frutto della guerra. E così, campo aperto e libero alla produzione italiana. S'era mai

visto, prima d'ora, svolgersi nei teatri principali delle più grandi città delle lunghe stagioni di prosa offerenti al pubblico quasi esclusivamente delle opere italiane, con una abbondanza di opere nuove veramente confortatrice? Perchè si è fatta innanzi una plejade di giovani ardimentosi, direi, anzi, di arditi. Non tutti bene armati, forse, nè armati: ma tutti mossi da una salda fede, sorretti da un nobile entusiasmo, agognanti ad una mèta superba. «Sogni, avventure, confessioni, grotteschi....» Eh, non ci badate. Quisquilie. Che importa la nomenclatura? In alcuni è febbrile e sincera ricerca di qualcosa di nuovo e di fuor del comune; in altri è posa, ricercatezza, tributo pagato alla moda. Che importa? Chiamino come vogliono le opere loro: purchè in tre, in cinque, in dieci, e cogli altri che verranno, ci arricchiscano il teatro italiano moderno (non dico «lo créino» perchè non penso come Ferdinando Martini che nulla esista) e ne facciano un organismo sano, non perituro, capace di animare per lunghi periodi e senza soverchi ausilî stranieri le nostre scene di prosa.

E gli arditi del teatro ebbero fortuna. Taluni, forse, più che non meritassero? Poco

importa. Anzi, tanto meglio. Se l'ebbero, parecchi se la meritarono. Gli altri, o impareranno, e troveranno la via, o cadranno, e lasceranno il posto a chi gli spetta. Il nuovo gran pubblico che la guerra ha avviato al teatro è ingenuo, è benevolo, è indulgente. Il Signore Iddio lo benedica! L'ingenuità, la benevolenza e l'indulgenza sono fecondatrici e incoraggiatrici e spronatrici. Il controllo, poi, e la critica, le balde réclute se li fanno tra loro, non dubitate, e gli ammaestramenti se li traggono l'un l'altro dalle opere loro. « Tutti applauditi? E tutti, press'a poco, con la stessa intensità? Ma, dunque, siamo tutti bravi, e tutti ad un modo, e le nostre opere son tutte belle? Eh, no! vediamo un po'.... » debbono dire a sè stessi questi giovani, o debbono dirselo i più arditi, i meglio armati di idee e di lenti.... « Vediamo un po'.... » E a casa, tranquilli, seduti alla scrivania, sotto la lampada, quelli che sanno vedere, vedranno, non un po', ma di molto....

Santa guerra, che hai messo in circolazione tanti quattrini e hai dato al teatro nostro tutto un nuovo pubblico enorme, non solo, ma hai chiuso in casa tante vecchie cariatidi, tanti *snobs* monocoluti, tante intellettuali da

Guerin Meschino, tanti *blasés* di ritorno da Londra e da Parigi, tutto il così detto *dessus du panier* — cinquecento, a far molto, in una grande città — che formavano l'immancabile pubblico di tutte le «prime» al Manzoni, o al Gerbino, o al Valle, o al Sannazaro. Cinquecento che, entrando in teatro, pareva che insieme col biglietto d'ingresso depositassero alla porta un biglietto di visita per l'autore, sul quale fosse scritto: «A me non me la fai! A me non me la ficchi!» E, poi, magari, andavano in visibilio a *La dame de chez Maxim* e a *La presidentessa*, e — trent'anni fa — fischiavano i *Tristi amori*, e — venti anni fa — *La Parigina* e *L'anitra selvatica*.... Ne sapevano troppo, quei cinquecento! Avevano tanto viaggiato, ed erano abbonati alla *Revue des Deux Mondes!*... Adesso.... be'.... adesso si applaude tutto? E così sia! Tra i due mali, s'anco il secondo fosse un male, il minore. Meglio assolvere cento birbanti che condannare un solo innocente. Meglio incuorare, incoraggiare, spronare e.... dar da vivere a tutti — il tempo provvede poi a mandare in alto e a tenercelo chi è degno di starci — che disamorare, che avvilire, che accoppare un uomo d'ingegno, s'anco per una

HENRI BECQUE.

volta o per due volte ha sbagliato. (Povero Becque! Quando è morto, non hanno trovato di che fargli la cassa! E alla inaugurazione del suo busto, in un crocicchio parigino, eravamo in venti!)

Dunque, santa guerra! E tutto per il meglio. Però....

Però.... — si chiacchiera, nevvero? — però io chiedo ai giovani arditi: Questo rinnovamento del mondo che la guerra ha prodotto, non vi dice niente? Questa rivoluzione che si va svolgendo giorno per giorno, ora per ora, e che non è soltanto politica ed economica, ma è anche della psiche umana, nulla vi suggerisce? Dove e con chi vivete? Dove guardate? È possibile che, oggi, nell'anno di grazia 1919, voi non viviate che in voi, non guardiate che in voi? Il rivolgimento sociale che si va operando di minuto in minuto vi lascia insensibili? Il turbamento ch'è di tutte le menti e di tutte le coscienze non vi turba? Ogni giorno è un cataclisma e un disastro; camminiamo forse verso la calamità e la catastrofe. E voi, e voi, o giovani arditi, che cercate il nuovo, che dite di lottare per il rinnovamento, vi sentite sedurre dalle fiabe, vi crogiolate nei grotteschi, fantasticate nelle

avventure? C'è un dramma in ogni officina, c'è una commedia in ogni famiglia, c'è una tragedia o una farsa in ogni coscienza. C'è tutta una materia nuova da studiare, c'è tutto un materiale nuovo da sfruttare. E il teatro, il teatro grande, fu sempre il riflesso della vita che si vive, dell'epoca che si attraversa, quando, ancóra più grande, non fu un precursore ed un provocatore di stati d'animo e di eventi. E fu cattedra, fu pulpito, fu vangelo, quando, ancóra più utile, non fu satira e non fu scudiscio.... Quale momento più artisticamente bello e incitatore di questo per voi giovani arditi dell'arte?... Non so, non so, mi pare che ci sia da rifare, o da tentar di rifare, *Rabagas, Mercadet,* o magari *Figaro,* e da riprodurre sulla scena questa nuova umanità, — colle sue aspirazioni, colle sue ubbìe, colle sue tracotanze, colle sue viltà, coi suoi appetiti, coi suoi affanni, — che la catastrofe enorme ha creata. E voi, e voi, o giovani arditi dell'arte....

Ecco l'ultimo arrivato — l'ultimo, oggi che scrivo — Raffaele Calzini, un giovane di molto ingegno, indubbiamente, e un poeta. Ci ha mandato alla ribalta un po' di Spagna e di Seicento. A questi lumi di luna! Per-

chè? Perchè è un poeta: e la Spagna e il Seicento gli servivano, forse, per far della poesia. Ma della poesia formale, nulla più. La sua è una prosa poetica che sarà meravigliosa, non dico, ma che sul teatro — e oggi sopra tutto — mi lascia indifferente. In un'ora di calma — se ne avremo ancóra — sdraiato in una soffice poltrona, leggerò la sua *La Fedeltà* quando uscirà in volume e, non ne dubito, ne trarrò un godimento intellettuale squisito. Ma là, sulla scena, quella sua Spagna che potrebbe essere indifferentemente la Polonia o l'Ungheria, quel suo Seicento che potrebbe essere senza danno il Trecento od il Mille, non può interessarmi, oggi, non può appassionarmi....

Santa guerra! Rinnovando e trasformando il mondo, tu hai aperte all'Arte delle nuove miniere sconfinate. Tu hai fatto anche questo di bene! I giovani arditi minatori scendano in quelle miniere, vi si sprofondino; frùghino, indàghino, scandàglino; poi ne usciranno fuori con le mani colme di tesori. Non so se li chiameranno *sogni, avventure, grotteschi*, ma, veramente, saranno dei tesori nuovi....

15 luglio.

XIV.

Avventura colorata.

Nell'Albo che una tra le più belle fanciulle milanesi, la figliola di un grande musicista, si sta combinando — (la signorina senza Albo scagli la prima pietra!) — e che giorni or sono mi è capitato tra le mani — (per caso, c'è bisogno di dirlo? non perchè dovessi scrivervi anch'io il mio pensierino e il mio nome, chè non sono da tanto) — ho letta una pagina che mi ha profondamente turbato. L'ho ricopiata, ed eccola qui: « *Avanti! Tutta la vita è un'avventura colorata: giallo è lo zolfo colato, ma sottoterra è cupo come la galera; il cielo è turchino; bianche le nuvole o grigie; i paesi sopra le montagne pajono*

greggi quando c'è verde all'intorno; ma spesso che non ce n'è, sembrano bruciati e ferrigni. Si va, si viene, si gira: qua è la fiera; là è la carestia; la servitù umana non trova modo di liberarsi. La libertà è la Bella Addormentata pregna che passa con il Nero della Zolfara ». E sotto, tra parentesi: *« La Bella Addormentata ».* E la firma: *Rosso di San Secondo.*

Dunque, mi dissi turbatissimo, questa è una battuta dell'*avventura colorata* (*vulgo:* dramma o commedia, opera teatrale insomma) che è in prova all'Olimpia, che sarà tra qualche giorno rappresentata per la primissima volta, e della quale poi dovrò dire qualcosa ai miei lettori dell'ILLUSTRAZIONE. Mi sentii gelare. Se tutta l'avventura è colorata a quel modo lì, io, meschino, non ne capirò nulla, pensai; anzi, se questa battuta fu dall'autore riscritta come saggio — e come omaggio — sull'Albo di una fanciulla, dev'essere delle più chiare, delle più espressive, delle più significative dell'opera sua; e allora, le altre, tutte le altre che udrò pronunciar su la scena?... Intanto, ripensai alle parole che avevo lette e tentai di penetrarne il significato. Dunque, la vita è un'avventura colorata.

Perchè? Perchè lo zolfo colato è giallo, ma sotterra è cupo come la galera; perchè il cielo è turchino, e le nuvole sono bianche o grigie; e i paesi sopra le montagne pajono greggi quando c'è verde all'intorno, ma spesso che non ce n'è, sembrano bruciati e ferrigni. Bene. E così — aggiunsi di mio — la vita è un'avventura colorata anche perchè il carbone è nero, i topi son grigi e la cioccolata è cioccolata. Sin qui mi raccapezzo. Ma poi: è pure un'avventura colorata perchè si va, si viene e si gira? Perchè in un luogo c'è la fiera e in un altro la carestia? E perchè la servitù umana non trova modo di liberarsi? — No, mi dissi, questi devono essere altri concetti. E poichè non mi pajono nè molto nuovi nè molto profondi, ci dev'essere una gatta che ci cova di sotto. Chi sa, capirò alla recita, forse; e capirò fors'anche perchè la Bella Addormentata pregna che passa sia la Libertà. Anzi, mi accontenterei di capire se è la Libertà perchè è bella, o perchè è addormentata, o perchè è pregna. E cercai di mettermi in calma....

Ma il dì della recita vidi a un angolo della strada il manifesto, e mi fermai. Non l'avessi mai fatto! La mia povera testa se n'andò di

nuovo in subbuglio leggendo l'elenco dei personaggi: *La Bella Addormentata — Il Nero della Zolfara — La Padrona Guanceblù — Nasoviola — Il Grasso di Velluto — Un altro Grasso di Velluto — L'Allocco dei Fichidindia — Un giovinastro di Miniera — Un altro giovinastro di Miniera — La Vecchia Disperata — La Zitella Angosciata — Il Notaro Tremulo — Il Prete Polposo — Regnicolo — Pepespezie — Il Sindaco — Il Medico Condotto — Il Farmacista — La Fattucchiera — Il Sagrestano — Gli uomini dalle Torce — Un Fantolo....* « Dei immortali! — esclamai — se questa sera non è l'ultima di mia vita, è per me l'ultima di teatro! » E la sera discesi all'Olimpia ansioso e corrucciato....

Be', tirate il fiato insieme con me, amici lettori. Il diavolo non è così brutto, e Rosso di San Secondo non è così matto quali appaiono. E se vi interessate (lo spero) alla mia salute, vi dirò che scesi giallo terreo nel fondo teatro, e ne risalii bianco e roseo come quando avevo due anni. Ebbi anch'io, vedete, la mia avventura colorata!

Il mio contento, risalendo a riveder le stelle, era duplice. Avevo ascoltato un dramma che

mi era apparso eccezionalmente interessante: e avevo assistito ad un evento strano, nuovo, impensato, e sommamente importante per l'avvenire dell'arte teatrale, un evento che farà del 15 luglio del 1919 una data storica pel teatro nostro: l'abolizione del *fiasco*. Ma procediamo con ordine, almeno noi che non siamo avveniristi o futuristi o rompicolli.

Oggi, qui a tavolino, ripenso con calma e con serenità a *La Bella Addormentata* di Pier Maria Rosso di San Secondo; da vecchio abitudinario incorreggibile mi piace di chiamare semplicemente dramma l'opera sua anzichè avventura colorata; alla Signora Guanceblù (guance blù per ceffoni ricevuti o per eczema?) dò il nome — che so? — di Gnà Lola (la Gnà Lola verghiana può ben essere finita, in sua vecchiezza, padrona di bordello); chiamo Gnà Nunzia la Vecchia Disperata, e Pippuzza la Zitella Angosciata; mi figuro che Compar Alfio, scampato alla galera grazie alla scusante della provocazione grave e alla scriminante della legittima difesa, continui a fare il carrettiere, girando per fiere e mercati, e sia uno dei due Grassi di Velluto; Nasoviola (per eccesso di libazioni o per morsi della mogliera?) lo battezzo

Compar Gesualdo, e il Prete Polposo lo chiamo Don Timoteo.... E via via, sino a Pepespezie, alla quale dò un qualunque nome di servetta. Tolgo, insomma, all'opera del San Secondo e alla nomenclatura che a lui è sì cara tutto ciò che mi appare posa, *bluff*, ricercatezza vana e insignificante, poichè nè Guanceblù nè il Notar Tremulo nè il Prete Polposo nè il Grasso di Velluto sono o vogliono apparire dei simboli, e non v'è dunque neppure questa povera ragione per dar loro — e a tutti i personaggi, nessuno escluso — dei nomi strani e strampalati, ma c'è da supporre si tenti soltanto di *épater le bourgeois;* sopprimo qualche battuta e qualche frase che mi pare non abbiano significato, ma sieno della facile e goffa letteratura a buon mercato, parole infilate come vien viene, appiccicature ingombranti e irritanti; e fatto ciò — Rosso di San Secondo me lo perdoni — pel gusto e il piacer mio, io mi sento dinanzi a un dramma semplice, chiaro, originale nella concezione, forte nella struttura, ardito nello svolgimento, ricco di contrasti drammatici culminanti nel tragico episodio che ne forma la catastrofe e lo conchiude.

Nulla mi offende o mi ripugna in questo

dramma. E ai timidi che dicono: « non si mette un bordello sulla scena e non vi si fa impiccare un uomo », io chiedo: Perchè? perchè, se ciò è ammesso (ed è ammesso di peggio) nella letteratura romanzesca, e non nella romanzesca d'appendice, ma nella più nobile e più alta, in quella ch'è espressione d'arte purissima — nella russa ad esempio — e se certe pitture d'ambiente e se certi episodii li abbiamo letti fremendo e ammirando, e se i libri che li contengono furono giustamente classificati fra i capolavori? Nel romanzo o nella novella sì, sul teatro no? Perchè? Non portiamo, se volete, le nostre bimbe ad ascoltar questi drammi così come non diamo a legger loro certi libri. Se volete. Perchè anche su questo ci sarebbe molto da dire, quando si pensi che tutte le bimbe sono condotte a udire *La Signora dalle Camelie, Il Padrone delle Ferriere* e tanti *vaudevilles* dove delle donnine ballano in camicia su dei letti disfatti. E il *Grand Guignol?* Ah, ne avete ben viste e applaudite delle scene oscene e degli episodii truci e ripugnanti al *Grand Guignol!* Ci fu un periodo di passione, anche in Italia, e forse dura ancóra, per il *Grand Guignol!* E lì, badate, l'oscenità, il barbaro,

il disumano, il feroce erano scopo a sè stessi. Se, invece, il bordello è messo in iscena dall'autore perchè è l'ambiente in cui la sua protagonista è precipitata, ed egli vuol mostrare perchè e in che modo e da che mossa se ne toglie; se l'impiccagione non è una qualsiasi appiccicatura, un inutile e strambo episodio di cattivo gusto, un modo qualunque ed artificioso di risolvere il dramma e di conchiuderlo, ma, dato il personaggio, è una conseguenza logica delle premesse, e serve a produrre un contrasto drammatico; se così è — e nella *Bella Addormentata* mi par che sia — dobbiamo accettarli senza offenderci e senza indignarci. Ci piace questo teatro o ci dispiace? Lo preferiamo ad un altro o un altro gli preferiamo? Ognuno ha i gusti suoi e la pensa a suo modo. Ma se siamo dei giudici intelligenti e sereni dobbiamo riconoscere che Pier Maria Rosso di San Secondo ha composto il suo dramma con aristocratica misura — ciò che non era facile, dati l'argomento e gli ambienti — e lo ha saputo avvolgere in una atmosfera di poesia che non emana dal dialogo — ah no, tutt'altro! — ma dall'anima stessa delle persone e dai casi che esse attraversano.

Carmelina fu la servetta di un notajo, un pover'uomo che mena la sua grama vita sotto l'imperio di una ricca zia, vecchia malata e pazza. Un giorno, il notajo melenso, abbrutito dal giogo che gli incombe, nella impossibilità di cercare amore e vita fuor dalla chiusa casa in cui trascorre la sua misera esistenza, ha colto i fiori d'arancio di Carmelina. E questa se ne è andata, àpata attònita inerte, e a poco a poco è scesa giù, sino all'ultimo gradino della scala sociale. Vive ora così, passando di fiera in fiera, a disposizione dei mercanti più ricchi e dei giovinastri più arditi. Ma allorchè si sente madre — chi sa per opera di chi! — si sveglia; e con la creatura che sta per nascere rinasce in lei una creatura umana: fu una femmina sin qui, ora è una donna. E il Nero della Zolfara, il giovinastro che non l'ha toccata mai, ma che simpatizza per lei e la protegge, la toglie dalla casa ignominiosa del mercimonio, e, tolstoianamente, la conduce al notajo. — Il padre del nascituro sei tu — gli dice — poichè non c'è fiume se non v'è la sorgente. Il padre di chi nasce è il primo uomo che ha toccata la donna, se la donna, poi, è precipitata e non ha trovato, o non ha cercato, un salvatore. — La

vecchia zia inacidita, che si sente prossima a morire, e pazzamente si tormenta sul testamento che dovrà lasciare, accoglie con gioia selvaggia la teoria tolstoiana del Nero, e costringe il nipote a sposar Carmelina; il bimbo che nascerà, figlio di ignoti, avrà le sue ricchezze. Le nozze si compiono, il bimbo nasce. La mamma — non è più altro, Carmelina, è una Mamma — se ne sta sull'altana illuminata dalla luna, dinanzi al cielo pieno di stelle, felice e tranquilla nel suo bell'abito sgargiante, insensibile, estranea a tutto ciò che le avviene di orribile e di tremendo d'intorno: ha il suo bimbo in grembo, e lo allatta e lo ninna. Nella camera vicina la vecchia strepita, impreca e muore. E il notajo ch'è rincasato, come ogni sera, inseguito dai monelli che lo irridono perchè sposò la bella addormentata, getta una fune su una trave ch'è nell'angolo bujo della stanza, e vi si appicca.

Vi piaccia o non vi piaccia, dovete ammettere che questa non è roba qualunque, non è di quella che appare sovente alla ribalta; e che chi ce l'ha portata — non alla Dennery (dirò ad un caro amico critico milanese) ma con innegabile originalità ed elevatezza di modi e di metodo — non è il primo ve-

nuto: c'è in lui un uomo che pensa e che indaga.

E il pubblico lo ha compreso. I primi due atti furono applauditi con una cordialità, con una convinzione, con una unanimità confortanti. Poi, la catastrofe. Mormorii d'impazienza alle prime scenette, forse inconcludenti del terz'atto; proteste e qualche sibilo all'apparir del Santissimo portato in processione alla moribonda (e perchè? Preti e funzioni e sacramenti sulla scena ne abbiam veduti tante volte!); urli, apostrofi, baccanale, all'impiccarsi del notajo; e la tela calò nell'uragano.

Ma poi, sùbito — ecco l'evento nuovo e strano che renderà famosa la data del 15 luglio 1919 — un ricredersi del gran pubblico, tutto in piedi, che non se ne andava, che non voleva andarsene, e reclamava a gran voce che la tela si rialzasse. La tela risalì e per due o tre volte gli interpreti, e anche l'autore particolarmente chiamato da centinaia di bocche, vennero a ricevere degli scrosci di applausi. Immantinente si era abolito, si era distrutto il *fiasco*, lo si era trasformato in un successo: successo di battaglia, con dei contrasti, ma successo. La grande

maggioranza degli spettatori pareva volesse dire all'autore: « Scusateci. Ci siamo ingannati. E di esserci ingannati ci siamo sùbito avveduti ». Oppure, e soltanto: « Scusateci. Il vostro dramma non ci è piaciuto, ci ha offesi, ci ha irritati, e senza accorgercene abbiamo perduta la misura nel manifestarvi la nostra impressione. Ma riconosciamo che è l'opera di un artista, e che si merita il nostro rispetto ». Nell'un caso o nell'altro — vedete un po', io, nei panni dell'autore, preferirei forse il secondo — il gesto fu nobile, e dà bene a sperare per l'avvenire delle « prime » di prosa e dei giovani che manderanno alla ribalta qualcosa che non sia composto con le più vecchie e più facili e più sicure ricette. Ma c'è da supporre che il caso vero fosse il primo perchè il dramma del San Secondo fu poi replicato tre volte, con sale affollate e con applausi incontrastati. Dato il genere dell'opera, le quattro rappresentazioni — se pur altre non ne verranno — valgono assai più che le dozzine accordate ad opere più tranquille e più.... divertenti.

Se lo spazio ormai non mi mancasse vorrei dire a lungo, e come si converrebbe, dell'esecuzione che di questo dramma, difficilis-

simo a inscenarsi e a recitarsi, ha data la Compagnia diretta da Virgilio Talli. E comincerei da Maria Melato che vi è espressivamente bella e sì poeticamente addormentata; dalla signora Giuseppina Solazzi che della *Vecchia Disperata* ci ha offerto una interpretazione veramente ammirabile.... Ma lo spazio manca. Ebbene, chi sa, sarà forse per un'altra volta. Più penso a *La Bella Addormentata,* mi pare che valga la pena di ripensarci, e di riparlarne....

21 luglio.

MARIA MELATO
in *La bella addormentata.*

XV.

Amnistia anche in teatro. - La prima novità della stagione d'autunno. - Biasimi e lodi a Sua Eccellenza.

Le opere teatrali tedesche ed austriache hanno cominciato a ricomparire sui manifesti italiani. Le operette viennesi furono le prime a far la loro ricomparsa. Si sa, l'operetta, che è la più birichina, la più sbrigliata, la più irrispettosa, la più meneinfischio tra le opere di teatro.... (un mio amico maligno e maldicente dice che è il *grottesco lirico*) non vedeva l'ora di tornar a sgambettare alle nostre ribalte. E non vedevano l'ora di tornare a farcela sgambettare i capicomici operettai: non perchè tra i capicomici sieno i meno sentimentalmente patrioti, poveretti, no davvero — ce n'è uno tanto pa-

triota, sentimentalmente e finanziariamente, che da anni s'industria a far passare per sue, e cioè per italiane, le operette di ogni altro paese — ma perchè la produzione operettistica italiana si era dimostrata, come qualità se non come quantità, insufficiente alla richiesta ed al consumo; e il tirare avanti con quella soltanto e con qualche riesumazione di vecchie operette francesi, era diventato un problema sempre più difficile a risolversi. Anzi, talvolta per risolverlo durante gli anni di guerra e d'ostracismo all'operetta.... nemica, i capicomici operettai, che sono tra i più arditi, capaci dei più folli ardimenti — (basti dire che cantano non solo, ma recitano anche!) — erano ricorsi al sistema di rappresentare qualche operetta tedesca tra le meno note e popolari senza indicare sul manifesto il nome dell'autore; ma poi che un nome d'autore bisogna pur mettercelo, si accontentavano di porvi quello del traduttore italiano del libretto. Ma sì, ci voleva ben altro ormai! Ci voleva la gran *Vedova,* e il *Sogno di un Valzer,* e la *Principessa dei dollari,* e il *Conte di Lussemburgo*.... E il Conte e la Vedova e la Principessa sono ricomparsi a ribear le platee.

Ed è ricomparso il divino *Lohengrin*, senza che si sollevassero proteste e nascessero dei putiferii. Cosicchè c'è da sperare che fra non molto si possa riudire, dopo quattr'anni d'astinenza che per non pochi fu più penosa dell'astinenza dai dolciumi, dal panettone e dai grissini, *Tristano e Isotta, I Maestri cantori* e un po' di Tetralogia. Infine, buoni ultimi, vanno ricomparendo sul teatro di prosa, drammi e commedie alemanni. Buoni ultimi non perchè, forse, i capicomici della prosa sieno i più guardinghi e i più ritrosi: ma perchè meno sentirono e meno sentono il bisogno di rinforzare e di rinnovare il repertorio. La guerra e l'ostracismo all'autore straniero —(qui, per ragioni diverse, ci fu anche l'ostracismo di gran parte del repertorio francese) — hanno dato a una plejade di giovani italiani l'occasione ed il mezzo di invadere il palcoscenico, e di rimanervi da trionfatori. Ma non c'è da illudersi: un poco per volta, piano piano, gli stranieri torneranno anche lì. Bisogna variare, dice il capocomico. Poi, c'è la primattrice, c'è il primattore, c'è il caratterista, che hanno delle *passionacce* (il vocabolo non è irriverente; è del gergo) nel repertorio straniero, e bisogna lasciarli *sfo-*

gare nelle loro serate d'onore. Infine, ci sono delle ragioni tenebrose. Per esempio: quei giovani che ebbero tanto da guadagnare dall'ostracismo al repertorio straniero e che fin quando esso imperò sulle nostre scene strillavano e si dimenavano perchè non rimaneva posto per loro, ora si dimenano e strillano affinchè quell'ostracismo sia tolto, e sia data piena libertà di circolazione a un certo repertorio straniero che sin qui fu tenuto sottochiave. Strano, nevvero? Eppure è così. La nuova crisi nella Società degli Autori, della quale si occupano ora le gazzette, fu provocata da questo strano dibattito. Il quale — sia detto con sopportazione di molti — vale la pena di un esame approfondito e di una illustrazione che potrebbe essere assai divertente.... Sarà per una delle prossime cronache, se vorrete....

Dicevamo?... Guardate un po': il dimenarsi e lo strillare dei giovani autori mi hanno tirato giù di strada, e ho perduta la bussola.... Aspettate.... Ah! ecco. Dicevamo, dunque, che le opere teatrali d'ogni genere, tedesche ed austriache, sono ricomparse tra noi. Niente proteste, niente chiassi, niente fischi da parte del pubblico che va a teatro.

Però, molti e molti cittadini ancóra si dolgono e si indignano. E, veramente, se ricordiamo ciò che abbiam letto per tre o quattr'anni nei giornali!... «La guerra la vinceremo. Ma non basterà. A oriente le barriere dovranno rimaner chiuse per sempre! Prima che entri in Italia un austriaco, o un rasoio tedesco, o un gomitolo di filo, o una macchinetta del caffè, n'ha da passar dell'acqua sotto i ponti dell'Isonzo!...» La guerra l'abbiamo vinta, la pace l'abbiamo fatta o la stiamo facendo.... Ma visto con che amore e con che garbo ci hanno trattati e ci trattano i nostri alleati e.... associati, altro che gomitoli e macchinette! Intanto, e per cominciare, non ci par vero di ricevere dagli ex nemici del carbone; e se non geleremo l'inverno prossimo pare che lo dovremo a loro. Ebbene, se lasciamo entrare il carbone, diamo via libera anche alle commedie e alle operette. Quello ci riscalderà e ci permetterà di viaggiare; queste ci divertono. Perchè — i miei amici capocomici hanno ragione.... qualche rara volta — bisogna variare. I grotteschi, i sogni, le avventure colorate e le operette italiane, tutta roba magnifica, d'accordo. Ma, buon Dio, *toujours perdrix*....

E poi, potrei dire che l'arte non ha patria; ma direi una sciocchezza che fu già anche troppe volte ripetuta. Dirò invece....

Dirò invece che quando si assiste all'orrendo spettacolo offertoci dai nostri governanti con le amnistie a getto continuo, le amnistie che un poco, anzi molto, per volta vanno liberando non soltanto i ladri e i truffatori, ma i traditori della patria, perchè traditori della patria furono i disertori, i cattivi soldati che gettarono il fucile e si squagliarono gridando «Viva Lenin!» o si lasciarono volontariamente acciuffar dal nemico; quando, in omaggio a quella mala azione ch'è la relazione della Commissione d'inchiesta sul disastro di Caporetto, si colpisce Cadorna che avrà commesso degli errori — non lo so — ma che è un gran galantuomo e un grande italiano, e si aprono le porte delle galere ai delinquenti affinchè fra due mesi vadano a votare per Oddino Morgari o per Giovanni Giolitti; quando si vede di questa roba non si ha più il diritto — il diritto morale — di chiudere le porte ai nostri teatri a degli artisti perchè nacquero di là dal Brennero e dall'Judrio. Quelli, per lo meno, son dei nemici che ci hanno combattuti di fronte. Feroce-

mente, ma di fronte. Questi, i nostri (ahimè, *i nostri!*), hanno accoltellato l'Italia nella schiena. Amnistia per amnistia, preferisco questa, in favore degli autori tedeschi. È meno pericolosa, ed è meno vile.

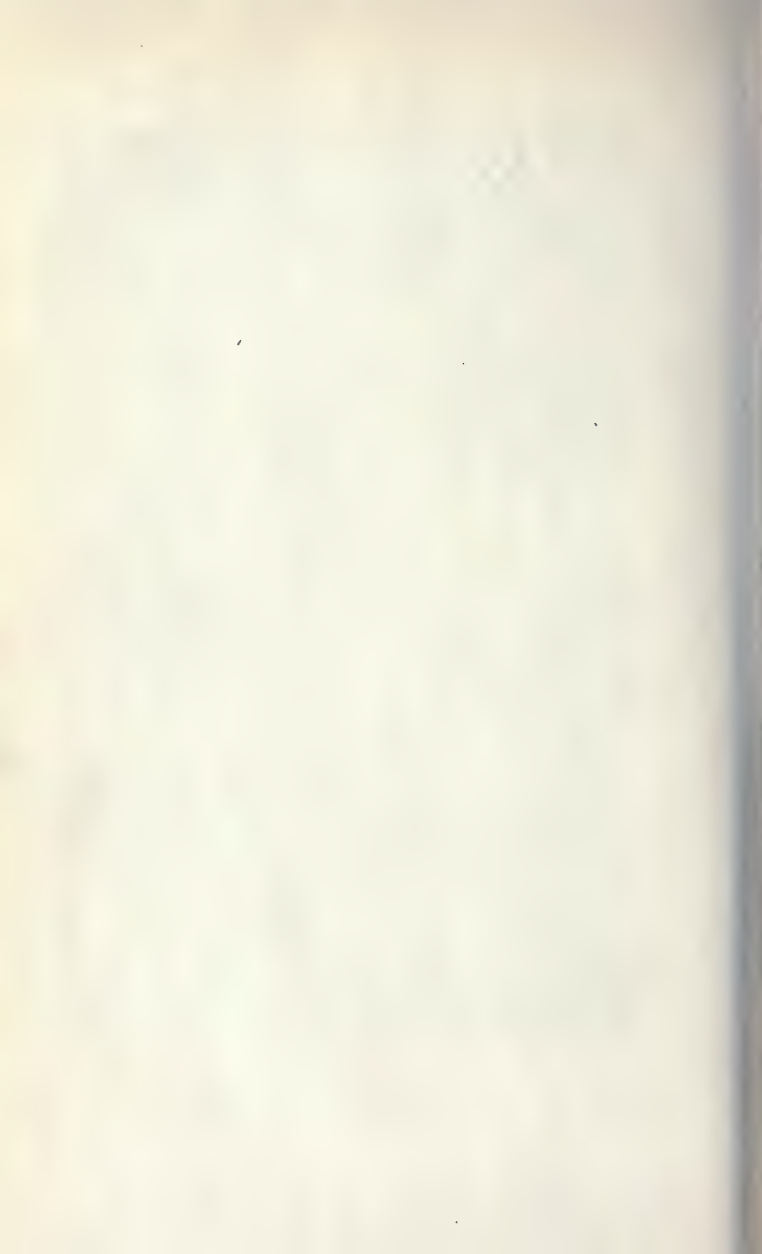
*

La prima novità autunnale qui a Milano (non mette conto di parlare del *Re dei Palaces* di Kistemaekers, una mediocre buffonata che non val meno di tante altre applauditissime buffonate, ma che recitata come fu dalla Compagnia Carini Gentili all'Olimpia non sarebbe piaciuta neppur se fosse un capolavoro) fu *La Signora innamorata* di Nino Berrini rappresentata dalla Compagnia Ferrero Ninchi Paoli al Manzoni.... (A proposito: ecco una Compagnia di giovani che in fatto di ardimenti amnistiaci non ha voluto essere seconda a nessuno: essa ha avuto il coraggio di presentarsi al pubblico, la sera del suo debutto, in un capolavoro tedesco, il vecchio *Onore* di Ermanno Sudermann: e, mi dissero, non raccolse che applausi.) Dunque, *La Signora innamorata* non è piaciuta al pub-

blico, un mezzo pubblichetto settembrino che, a guardarlo bene, non appariva di difficile accontentatura. E non è piaciuta neppure a me. Ma mi par proprio inutile il dire perchè non mi è piaciuta. Non interesserebbe nessuno, neppure l'autore. Del quale, su queste colonne, *Vip* che mi ha cortesemente sostituito durante le mie vacanze, ha detto tutto il bene che poteva a proposito del suo *Beffardo* rappresentato in agosto da Virgilio Talli. Aspettiamo dunque di poter ridir bene di Nino Berrini, e richiudiamo la *Signora innamorata* nel cassetto nel quale, se non erro, era rimasta rinchiusa per qualche anno dopo una non fortunatissima comparsa alla ribalta. Perchè il Berrini ne l'avesse tirata fuori non so. Per sviscerato amore paterno? In tal caso oserei dirgli che l'amore paterno non dev'essere sviscerato, tanto più quando i figlioli son delle commedie, tanto più ancóra quando il papà fa il critico e deve riveder le bucce agli altri. Ma poi, e soprattutto, Nino Berrini è giovane, e non sono le idee che gli mancano, nè la volontà di fare, nè l'ingegno per far bene. Faccia del nuovo, dunque. Dopo *Il Beffardo*, il pubblico e la critica aspettano da lui con piena fiducia.

VIRGILIO TALLI

.... or fa qualche anno.

★

Chiudiamo, per oggi, con una cattiva notizia. S. E. Baccelli ha istituito un premio drammatico. Perchè in Italia avviene così. Si susseguono all'Istruzione tre quattro cinque ministri, professori d'Università, avvocati o.... semplicemente possidenti, che del teatro non si curano, non saprebbero neppure che esiste se non fosse per andarci la sera, in poltrona, gratuitamente....

Finalmente va alla Minerva un letterato di valore com'è Alfredo Baccelli, il quale, in un giorno di buon umore, dice a sè stesso: « Bisogna far qualcosa per il teatro italiano. E che cosa si può fare per il teatro italiano? To'! un premio, che diamine! C'era il premio Ricasoli, e non lo si dava più. Ridiamolo. Era di 4000 lire; ora c'è il caro-viveri; aumentiamolo a 6000 ». E il premio è istituito. Con che si è fatta la cosa più inutile e più balorda che si potesse fare. Perchè poi, notate, il premio è da assegnarsi all'opera drammatica che abbia ottenuto il maggior successo sulla scena e che una Commissione riconosca degna di quel successo. La voglio

vedere all'opera quella povera Commissione! Dà il premio? Bene. Non dà nulla che valga e che meriti di essere dato. Perchè se un premio di 6000 lire, o anche di 4000, poteva voler dire qualcosa al tempo dei Ferrari, dei Giacosa, dei Rovetta — chè le commedie, allora, anche se ottenevano dei grandi successi fruttavano sì poco — non vuol più dir nulla adesso che i guadagni dei commediografi (non mi legga l'Agente delle Imposte!) sono quintuplicati, decuplicati. L'autore che ha guadagnato 50, 60, 70 mila lire con una commedia, non ha più bisogno di quel premietto, che potrebbe, invece, essere erogato in favore di qualche giovane d'ingegno meno fortunato, o di qualche istituzione che al teatro — autori od interpreti — giovasse veramente. Oppure, la Commissione non dà il premio, cioè si mette contro il giudizio del pubblico e magari anche della critica? Apriti cielo! A quei poveri Commissarii non rimarrà che da espatriare. Ma le contumelie sorpasseranno le Alpi e il mare, e l'eco ne giungerà sino a loro, in capo al mondo.... Ah, buon Dio, quand'è che un Ministro della Pubblica Istruzione che voglia far qualcosa per il teatro, prima di fare chiamerà a sè chi del teatro ne sappia qual-

cosa, e abbia dell'esperienza, e delle idee giuste e sane e moderne, e possa dare qualche buon suggerimento? Quando?

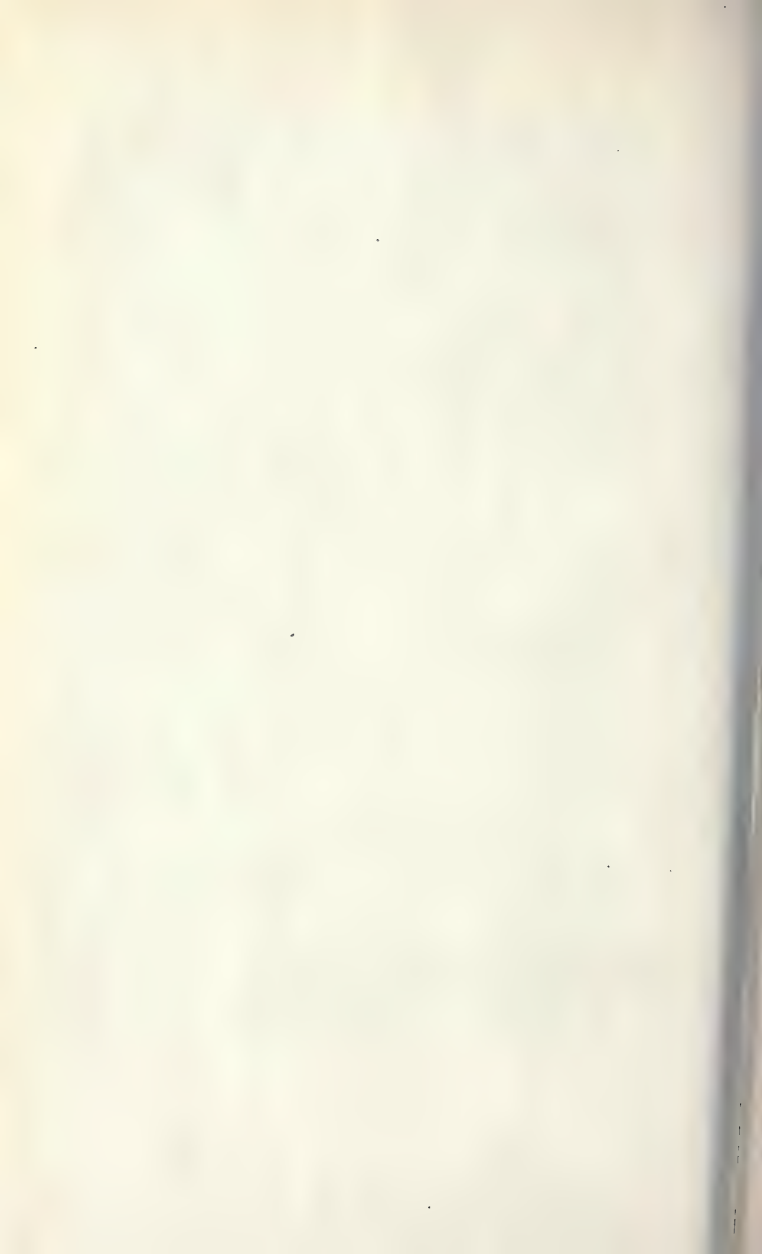
Però, per essere giusti, bisogna dire il prò e il contro. S. E. Baccelli non ha fatto bene, a parer mio, istituendo il premio, ma fu felice nella scelta dei Commissarii. Fu felice perchè fu eclettico. La Commissione che dovrà giudicare fra opere di diversa natura, appartenenti a scuole differenti, di opposti indirizzi, dev'essere eclettica perchè giudichi bene e sensatamente. Così, Roberto Bracco, Sem Benelli e Giannino Antona Traversi sono tre autori drammatici tra i più autorevoli che hanno una visione del teatro assai differente l'uno dall'altro, che non hanno seguìta la stessa via, e che per altezza d'ingegno, per esperienza e per coltura sono indubbiamente in grado di giudicare e giudicheranno con assoluta indipendenza e con perfetta rettitudine mentale. Annibale Gabrielli, che è un acuto spirito critico, rappresenterà nella Commissione la romanità. Ed Eugenio Checchi, il buon *Tom* del *Giornale d'Italia,* vi rappresenterà il tempo che fu. Sua Eccellenza non ha proprio dimenticato niente....

9 settembre.

XVI.

Un cassetto da vuotare. - Un nuovo autore che spunta. - Le disgrazie di Maria Laetitia. La cornice di quercia.

Nel cassetto di Nino Berrini c'era ancóra della roba. Ho detto, otto giorni fa, de *La Signora innamorata,* una vecchia commedia tirata fuori da quel cassetto, rimessa a nuovo, o semplicemente spolverata, e rimandata alla ribalta senza che vi trovasse fortuna. Ma c'era anche *Il metodo,* e vi giaceva — rammentò un critico di buona memoria — da dieci anni, chè la sua prima comparsa, dieci anni or sono, non aveva sollevato entusiasmo. Il Berrini è andato a rovistare nel cassetto, vi ha trovato questo copione, lo ha tirato fuori an-

MARIA LAETITIA CELLI.

ch'esso, ne ha allungato il titolo, rendendolo più appetitoso — divenne *Il metodo con le donne* — ne ha rifatto il dialogo briosamente e arditamente (arditamente, in questo senso: che la commedia è diventata pressochè un lungo monologo per il primattore), e, quattro giorni dopo che *La Signora innamorata* era apparsa al Manzoni, *Il metodo con le donne,* annunciato per nuovo, è apparso all'Olimpia. Risatine, applausi, e due repliche. Così sia. Ed io, che voglio bene al Berrini, gli chiedo: C'è dell'altro nel cassetto? Se c'è, fuori, ed in fretta. In fretta, per due ragioni. La prima: tutti desideriamo di vedere esauriti questi suoi piccoli prodotti giovanili, per applaudire poi e per lodare i frutti che il suo ingegno maturo indubbiamente darà, e che aspettiamo con desiderio vivo. La seconda: ogni giorno che passa rimane sempre minor posto sulle nostre scene per le commedie italiane. Per convincersene, non c'è che da osservare i manifesti di ogni teatro d'Italia. Non dimentichiamolo: sino ad un mese fa una grossa parte del repertorio francese non poteva apparire alla ribalta: era, diciamo così, boycottata. Ma adesso un bel numero di autori italiani ha imposto, con la voce del loro

legittimo rappresentante, che quel boycottaggio fosse tolto. Per cui.... Ma qui si verrebbe a discorrere della grossa quistione alla quale ho accennato nella cronaca precedente, e che ha provocata una crisi nella Società degli Autori. E non è neppur oggi che ho intenzione di parlarne. Ne parleremo alla vigilia dell'assemblea dei soci che, mi fu detto, è convocata per il 19 d'ottobre. Perchè vale la pena di parlarne anche al gran pubblico. È una quistione grave, non di bottega soltanto, ma di arte. E se la bottega può interessare specialmente chi fa commercio di commedie, e qualche autore che si preoccupa sovra ogni cosa dei *bordereaux* serali e dei rendiconti trimestrali, l'arte interessa, o dovrebbe interessare, tutti quanti. L'arte nazionale soprattutto. Chè non mai come in questi momenti, forse, fu necessario il fare del nazionalismo.

Un giovine quasi agli inizii, che è appena arrivato in tempo a dare un saggio del suo ingegno e delle sue attitudini prima che lo straripare dell'esotico fiume invada tutte le scene d'Italia, è Mario Ottolenghi. Una sua commediola in tre atti, *Le vacanze di Loletta,* non priva di gaiezza e di garbo, fu

onestamente applaudita ieri sera al Manzoni, rappresentata dalla Compagnia che si chiamò sino a otto giorni or sono Ferrero-Ninchi-Paoli e che ora si chiama Ferrero-Celli-Paoli; perchè il Ninchi, ch'è un bravo ragazzo scapestrato, ha piantato baracca e burattini, e la primattrice Maria Laetitia Celli fu innalzata all'onore del capocomicato. Sono cose che succedono sovente nel teatro italiano. E quando succedono, pare, in quel piccolo mondo fuori del mondo ch'è ogni palco scenico nostrano, che debba cascare.... il mondo. Invece, non casca neppure una quinta, e le cose continuano ad andar male come prima.

L'Ottolenghi, dunque, ha ottenuto un onesto successino incoraggiante e meritato. Egli, benchè giovanissimo, non appartiene alla scuola degli arditi novatori. Segue delle vecchie strade: lo direi un Testoniano. Nè, in questa commedia, si addimostra molto originale neppure nella ideazione. Ma costruisce con disinvoltura, e dialoga con garbo non privo di spirito, su dei vecchi motivi presi a prestito un po' qui un po' là, perfino al vecchio Sardou al quale ha portato via, probabilmente senza accorgersene, un finale di atto. Mi dicono che l'Ottolenghi ha vent'anni.

Ebbene, non si può aspettarsi un'opera perfetta, e neppure ammirabile, da un giovanotto di vent'anni, nè si può pretendere che con un'arte novissima dia fondo all'universo come oggi san fare i giovani di quaranta. Ma con *Le vacanze di Loletta* egli dimostra delle attitudini; è molto, oserei dire che è tutto per chi voglia far del teatro e si proponga di far del teatro soltanto, divertente e garbato. Non so se queste sieno le intenzioni dell'Ottolenghi, oppure se si prefigga dei fini più alti e più difficili a raggiungersi. In ogni modo, e pel momento, egli può essere lieto e vedersi incoraggiato. Tanto più che il suo successo lo ha strappato proprio da sè; l'esecuzione non gli ha dato nessun aiuto. Fuorchè il Paoli ch'è sempre un ottimo attore, ed è gustosissimo nel genere comico, e la signora Grassi che disse squisitamente la sua piccola parte, gli altri.... Be', niente. Maria Laetitia Celli non è fortunata in questa stagione manzoniana. Le è scappato il primo attore e perciò il repertorio si è di molto ridotto: nelle novità rappresentate finora non una parte in cui le sue qualità — che non sono poche — potessero mettersi in mostra: nella *Signora innamorata* doveva essere una signora disa-

morata, in questa *Loletta* ha una particina « di favore » più da primattrice giovine che da primattrice.... Speriamo nelle recite che mancano a finir la stagione....

*

Le gazzette parigine annunziano che la Società degli Autori Francesi ha esposto nella sua sede, in una grande cornice di quercia sormontata dalla coccarda tricolore, i cinquanta nomi dei suoi cinquanta soci morti in guerra. Molto bene. Dobbiamo sperare che la Società Italiana degli Autori faccia altrettanto, o anche qualcosa di meglio, per i suoi soci che hanno data la vita alla patria, o l'hanno offerta battendosi valorosamente, e lasciarono sul campo dei brandelli di carne, e vi guadagnarono delle medaglie. Ma anche in questo episodio i francesi hanno rivelato sè stessi. Sempre loro, sempre uguali! Ecco qua: per fortuna dell'arte teatrale di Francia, non morì in guerra nessuno tra gli autori più illustri e più quotati: tra quei cinquanta nomi non ve n'è uno la cui fama avesse oltrepassata la linea dei *boulevards* o tutt'al

più quella delle fortificazioni. Il buon Sergio Basset, per esempio, ucciso durante un combattimento al quale assisteva come corrispondente di guerra, era il *chroniqueur* teatrale (non il critico, semplicemente il cronista) del *Figaro,* ed aveva dato al teatro un paio di commediole insignificanti. Guy de Cassagnac portava un nome famoso: ma la fama non la doveva a sè stesso e ad una commedia scritta in collaborazione col fratello, sì bene al defunto papà, gran polemista. Il maestro Magnard aveva fatto rappresentare un'opera all'*Opéra Comique,* gli echi della quale credo non fossero giunti neppure sino a Neuilly. E così via. Ciò che — d'accordo — nulla toglie al merito e al valore di quei poveri morti, nè sminuisce la pietà che la loro sorte ci inspira. Ma in Francia, invece, sentono il bisogno di far passare quei morti per dei grandi artisti, o per lo meno per degli autori di opere celeberrime. Perchè in Francia bisogna *far grande,* e tutto deve apparir grande. Fa parte del sistema con cui i francesi si sono imposti al mondo. Non è assolutamente certo che Luigi XIV abbia detto: *l'État c'est moi!* ma i francesi par che dicano tutti e sempre: *le monde c'est la France!* Così, vedete, in

quella cornice di quercia doveva comparire il nome del signor Roberto d'Humières, il quale, da quel che pare, non era stato che un traduttore: e allora che si fa? Lo si gabella per l'autore di *La seconde madame Tanqueray,* la celebre commedia inglese, di cui, come tutti sanno, fuorchè forse a Parigi, è autore Arthur W. Pinero, e che si rappresenta da vent'anni in Italia col titolo di *La seconda moglie*.

Eh, in Francia sanno farsi valere. Lassù poco si traduce e pochissimo si porta alle ribalte delle letterature drammatiche straniere, cosicchè il gran pubblico vive in una crassa ignoranza teatrale. Ma quel poco che si traduce e che un teatro del *boulevard* si degna di accogliere, lo si traduce e lo si accoglie a condizioni.... di ferro. Artisticamente ed economicamente. La metà dei profitti, e il nome del traduttore, come *coautore,* sul manifesto. Poi, magari, un poco per volta il nome dell'autore straniero si fa più piccino, o scompare addirittura. È accaduto a Giuseppe Giacosa. Paul Alexis, mediocre autore francese, tradusse *Tristi amori*. Sul manifesto, a Parigi, si annunziò: *La Provinciale, pièce en trois actes de MM. Giuseppe Gia-*

cosa et Paul Alexis. Poi, in provincia, fu annunziata dapprima quale *pièce de MM. Paul Alexis et Giuseppe Giacosa* — il Giacosa passava in seconda linea — in seguito, semplicemente, *pièce de M. Paul Alexis*. Giacosa era scomparso. Il mio povero e grande amico me lo raccontava ridendone. Ecco, se l'Alexis fosse morto adesso, in guerra, su per le gazzette parigine e fors'anco in quella cornice di quercia si leggerebbe ch'egli era l'autore de *La Provinciale,* così come il signor Roberto d'Humières è l'autore de *La seconda moglie*.

Ma ho visto anche di meglio, a Parigi: un manifesto della *Comédie* che annunziava: *La Mégère apprivoisée, pièce de Monsieur.... un Tel,* non ricordo il nome di quell'illustre traduttore o, sia pure, riduttore. E quel nome, naturalmente, era stampato in grossi caratteri. Sotto, piccolo piccolo, si leggeva: *d'après Shakespeare*. Capite? La *Bisbetica domata* diventava, a Parigi, l'opera di un signor Tal dei Tali, al quale l'aveva inspirata, di lontano, la commediola di un certo signor Shakespeare! Ah, burloni!... Che se poi l'opera straniera è fatta tradurre da un impresario che ci crede ma nella quale

il traduttore non ha, dal punto di vista dei frutti futuri, una soverchia fiducia, allora — eh, allora! — il nome grande sul manifesto, sì, ma i quattrini prima, e molti, e moltissimi. Sem Benelli potrebbe dirne qualcosa a proposito de *La cena delle beffe* che Jean Richepin gli fece l'onore di tradurre in mediocri versi francesi senza conoscere una parola d'italiano....

E ne avrei delle altre da raccontare. Ma mi si darebbe del francofobo, e in questi momenti non è bene. Nevvero, signor Nitti?

16 settembre.

XVII.

La nostra ricchezza.

In una di queste mie chiacchierate, or fa qualche mese, dopo aver riconosciuto il valore di una falange di giovani autori che, se non la guerra ha generati, essa però ha messi in grado di dar l'assalto alla scena, e di conquistarla da vittoriosi; dopo avere apprezzato la nobiltà dei loro intenti, diretti a rinnovare il teatro, a trovar forme nuove, a ricercar nuove vie; dopo essermi compiaciuto che il gran pubblico, rinnovato anch'esso dalla guerra, seguisse quei giovani con compiacimento e con fede, e accettasse e applaudisse i grotteschi, i sogni, le confessioni e le avventure colorate; aggiungevo: «Però.... però

io chiedo ai giovani arditi: Questo rinnovamento del mondo che la guerra ha prodotto non vi dice niente? Questa rivoluzione che si va svolgendo giorno per giorno, ora per ora, e che non è soltanto politica ed economica, ma è anche della psiche umana, nulla vi suggerisce? Dove e con chi vivete? Dove guardate? È possibile che oggi, nell'anno di grazia 1919, voi non viviate che in voi, non guardiate che in voi? Il rivolgimento sociale che si va operando di minuto in minuto vi lascia insensibili? Il turbamento che è di tutte le menti e di tutte le coscienze, non vi turba? C'è un dramma in ogni officina, c'è una commedia in ogni famiglia, c'è una tragedia o una farsa in ogni coscienza: c'è tutta una materia nuova da studiare, c'è tutto un materiale nuovo da sfruttare. E il teatro, il teatro grande, fu sempre il riflesso della vita che si vive, dell'epoca che si attraversa, quando, ancor più grande, non fu un precursore ed un provocatore di stati d'animo e di eventi.... Quale momento più artisticamente bello ed incitatore di questo, per voi giovani arditi dell'arte?... Non vale la pena di studiare e di riprodurre sulla scena questa umanità nuova — con le sue aspirazioni, con le sue

ubbìe, con le sue tracotanze, con le sue viltà, con i suoi appetiti, con le sue illusioni, con i suoi affanni — che la catastrofe enorme ha creata?... ».

Questo io chiedevo ai giovani. E poi che Salvator Gotta mi ha risposto con la sua prima commedia, io gli son grato, e lo ringrazio. Se un giovine di alto ingegno e di fibra forte mi ha risposto, vuol dire che la mia domanda non era vana, vuol dire che i miei dubbi non erano il frutto di un'atrofia mentale, di una mia incapacità a vedere più in là dell'ora che corre.

La premessa vi dice in che stato d'animo io sia sceso l'altra sera all'Olympia: anelante, cioè, a trovarmi dinanzi ad un'opera bella, ampia, completa — poi che la voce era corsa sugli intendimenti del Gotta — e trionfante. Vi dice anche perchè, oggi, accingendomi a scrivere de *La nostra ricchezza*, vorrei poter scrivere un inno, o sarei tratto, per lo meno, ad un grande ottimismo, ad una illimitata indulgenza. Ma Salvator Gotta, se nasce oggi al teatro, è già una figura di primo ordine nella letteratura italiana: sono bastati due romanzi a metterlo in alto. E ad un uomo par suo bisogna dire tutto ciò che si pensa,

SALVATOR GOTTA.

che si crede la verità; bisogna dire anche le delusioni provate.

Le sue intenzioni furono nobilissime. Egli si è guardato d'attorno, ed uno dei più assillanti problemi creati dalla guerra lo ha colpito. Vive, o viveva, in provincia, Salvator Gotta, e il problema della terra, della nostra terra, ha attirato i suoi sguardi e la sua attenzione di artista; della nostra terra che gli agricoltori a poco a poco abbandonano, attratti dalla città, lusingati dalle officine e dai lauti salari che la guerra ha prodotti. Ha visto il pericolo e il danno; si è sentito trascinato ad affrontare il problema, e gli è parso che fosse opportuno trattarlo, meglio che in un romanzo, il quale più lentamente arriva al pubblico, e ad una minor parte del pubblico, in un dramma che, pur rimanendo opera d'arte, può esercitare più in fretta e più efficacemente un'azione di propaganda. Intenzione nobilissima, dunque, l'ho detto. Perchè può esserci ancóra, oggi, nelle ore tormentose che attraversiamo, chi si attenga nel modo più rigido e più assoluto al grande principio dell'arte per l'arte; ma io sono convinto che, specialmente nei momenti più gravi e più tipici della storia, l'artista il quale vo-

glia e sappia essere anche un sociologo, un educatore, un propagandista, un ammonitore, sia tanto più degno del rispetto e dell'ammirazione di tutti.

Ma.... — mi è tanto increscioso il dirlo — Salvator Gotta non è riuscito nel suo intento. Il problema sociologico e psicologico ch'egli aveva intravisto e, non ne dubito, studiato, nel suo dramma non è trattato, non è svolto, non è dibattuto; oserei dire che non è neppur posto; o lo è così male, così superficialmente, da non poter interessarvi nè appassionarvi gli ascoltatori. Gli applausi che ottenne — e furono molti e calorosi — erano dati a delle frasi ad effetto (oh! vidi dei ben noti pescicani applaudire entusiasti a degli spunti contro i pescicani!), a delle parole sonore non più nuove su la scena perchè furono usate in tutt'altre situazioni drammatiche e in dibattiti di tutt'altra natura; e furono largiti alla fine di ogni atto ad un autore nuovo che si rivelava un abile costruttore, un tecnico già esperto.

Quattro personaggi: il Conte Pietro, gentiluomo campagnuolo, innamorato della sua terra alla quale ha dedicata tutta la vita; Guido, il genero di lui, un industriale che si

è arricchito con la guerra; Pino, figlio di Guido, che a diciott'anni è partito volontario, e dopo quattr'anni di guerra è ritornato con delle idee molto imprecise ma tendenti alla rivoluzione; Maria, figliuola del Conte e madre di Pino, donna inconsistente e piagnucolosa. Delle quattro persone tre almeno, i tre maschi, dovevano essere tre caratteri o tre simboli, dovevano rappresentare tre concetti sociali, tre ideologie, tre concezioni umane. E fra di essi doveva svolgersi il dibattito, doveva scatenarsi il conflitto. Questa, se non m'inganno, l'idea iniziale del Gotta, il punto di partenza per l'opera sua. Vediamo come egli ha proceduto.

Nel primo atto non accade niente. Vorrebbe essere di preparazione. La presentazione dei personaggi. Ma se facile era presentare il vecchio Conte, non difficile presentare Maria, e meno importante, quasi indifferente per il momento, presentar Guido, più difficile, più interessante, e più necessario, era presentar Pino, il figliolo reduce dalla guerra. Sappiamo, o si può subito intuire, chi è il Conte: l'innamorato della sua terra; e Maria: l'innamorata del suo figliolo, fatto più caro dall'eroismo di cui ha dato prova, più prezioso

dai pericoli che ha corsi. Ma Pino? È partito fanciullo, è ritornato uomo. Rifatto, trasformato, turbato? Il Gotta non ce lo dipinge, non ce lo scolpisce, fosse pure con pochi tratti che ci facciano leggere dentro l'anima sua. Appare, tutt'al più, un inquieto. Ha uno scatto: contro coloro — suo padre, fra i molti — che sono rimasti a casa, per lucrare, per arricchirsi, mentre lassù si combatteva e si moriva. Null'altro. Troppo poco. Non possiamo capir Pino, non possiamo interessarci a lui, non possiamo imparare ad amarlo o cominciare ad odiarlo. Ci sembra un fanciullone. Che vuole? A che tende? Quale rivolgimento ha prodotto in lui la vita di trincea? Non l'ho capito, in quel primo atto, e credo di non essere stato il solo a non capirlo.

Nel secondo atto abbiamo il piccolo grande conflitto. Grande per l'economia del dramma, grande perchè grande vuol farcelo apparire l'autore, grande perchè deve condurci alla catastrofe. Piccolo, misero in sè, nella sua sostanza, nel suo significato, nel dibattito a cui dà luogo. Quel miserrimo pescecane di Guido ha perduto 300 mila lire in borsa, e per pagarle non ha trovato meglio di questo: il Conte suocero venda la sua terra; c'è già

pronto il compratore, un altro arricchito dalla guerra, che la pagherà due o tre volte più che non valesse or fanno quattr'anni. Un ottimo affare!... Ah, pescecane miserrimo! Non può trovar 300 mila lire di credito altrove! E le ragioni che dà per dire che non può trovarle, che non deve neppure cercarle, sono più miserrime di lui; non occorre essere uomini d'affari per capirlo. Ma passi! Passi la inesperienza, passi l'errore, passi il mezzuccio, se sono il buon pretesto a darci il buon dibattito, che entri nel tema, che lo approfondisca, e che riveli due anime, due tempre, due intenti, due visioni sociologiche e umane.... Ahimè, nulla di tutto questo. Poche frasi — oserei dire poche frasi fatte — che hanno qualche effetto sul pubblico grossolano, ma che lasciano freddi e delusi coloro che speravano e si aspettavano tanto di meglio e di più dall'ingegno fervidissimo e dalla coscienza pura del Gotta. Nè, in quest'atto, appare il figliolo; non prende parte al dibattito; non lo ode, almeno. Non voglio rifare le commedie degli altri, Iddio mi guardi, ma mi pare che quel figliolo, se il Gotta ce lo ha messo per qualcosa e non soltanto per mettere un personaggio di più nella sua com-

media, lì doveva essere, per rivelarsi, per dire, se aveva qualcosa da dire. Ma quel povero figliolo da dire non ha mai niente, niente che valga e lo riveli. Al terz'atto, quando il vecchio Conte, venduta la casa che vediamo già vuotata de' suoi vecchi mobili — perchè ha ceduto, fra un atto e l'altro, alla imposizione del genero — sta per partire verso l'esilio, egli, l'eroe, grida che rimarrà coi contadini, per concionarli, per aizzarli, per evolverli, per condurli alla divisione e al possesso della terra.... Questo giovine ufficiale è dunque tornato dalla guerra un bolscevico?... Sì, tutto è possibile: tanti sono andati a Fiume, adesso, innumerevoli altri vorrebbero esserci o andarci; ma può darsi che, tra i reduci, ci sia pure qualche bolscevico; però, se Salvator Gotta ha proprio scelto uno di questi per portarlo alla ribalta, mi pare che non doveva metterlo così di scorcio ma nel primo piano del suo dramma, coraggiosamente, e farlo parlar netto e chiaro, e magari piantarlo fra il padre e il nonno, perchè dimostrasse o tentasse di dimostrare secondo le sue nuove teorie nate in trincea, che fra i due è il terzo che ha ragione, cioè il contadino che vuol essere, lui, il padrone della

terra. No, quel mezzo bolscevico di Pino — buon figliolo, in fondo! — dice che sinchè la terra era del nonno egli non poteva far nulla; poteva, tutt'al più, essere inquieto; ma adesso che la terra è passata a un nuovo ricco può far l'agitatore, il novatore, il bolscevico! E anche qui, non il ragionamento fermo e convinto, non l'efficace esposizione di una teoria ardita, non — fosse pure — l'enfasi e la loquacità concitata di un illuso; ma qualche frase soltanto che par buttata là sol per far della fronda. Quanto al vecchio Conte, egli se ne va addolorato ma non disperato. Egli sa — cioè dice di sapere — che un dì o l'altro potrà ritornare, e forse nella sua stessa terra che ora deve abbandonare: perchè questa non è che una crisi, di più o meno lunga durata, ma la ragione, il diritto, la verità sono con lui, non col genero pescecane nè col nipote bolscevizzante. E bisogna credere, se si vuol credere, alla sua parca e fiacca e inconsistente parola: egli non ne trova di calde di efficaci di significative neppur ora, come non ne ha trovate al second'atto nel suo dibattito con quel povero pescecane di suo genero.... Così il dramma si chiude, e il sipario cala per l'ultima volta tra applausi meno caldi e

meno convinti. Perchè si ha l'accorante impressione che l'autore non ci ha detto nulla che valesse; ha posto male il problema e non l'ha svolto; non ce ne ha messi innanzi i termini, limpidi ed evidenti; nè il dibattito che egli svolge sulla scena penetra e scava e approfondisce, così da suscitare un tumulto nell'animo e nella mente dello spettatore che lo spinga a meditare ed a riflettere.

. . . . . Eppure, uscendo dal teatro, io non ero scontento. Un po' afflitto, sì, poichè, mi dicevo, l'opera non è riuscita a Salvator Gotta com'egli l'aveva ideata o intuita; egli si è smarrito per via, oppure, chi sa, ebbe fretta, e forse non ripensò abbastanza sull'opera compiuta, come certo l'aveva pensata prima di accingersi a scriverla. Un po' afflitto, sì, ma non scontento. Perchè, in ogni modo, cominciare così, oggi, e avviarsi per questa via, nell'ora che corre, è una prova che ha un grande significato. E mi pare che ognuno che ami il teatro, e l'arte sul teatro, debba dirgli: « avanti! » e debba dirglielo con amore e con fede.

Luigi Carini fu un ottimo collaboratore del Gotta, interpretando la parte del vecchio Conte. Caldo, sobrio, distinto, efficace. E un

buon interprete fu il Turco, della parte di Guido. Il Benassi, che era Pino, è un ragazzo che ha tutte le qualità per diventare un ottimo attore, ma bisogna che perda il vizio di essere sempre un bambinone sulla scena. Ciò che ho detto all'autore gli vale un poco di scusa, ma un poco soltanto. Nel contegno, nel muoversi, nel gestire, nel dire ciò che ha da dire, egli apparve un ragazzetto capriccioso, uscito appena dal collegio, non un soldato che aveva fatto tre o quattro anni di trincea. Si sorvegli. Non è l'intelligenza che gli manca, e, lo so, non è la buona volontà. Egli è un innamorato della sua arte. Quando esce dalla prova, torni a provare da sè, dinanzi ad un gran specchio. Vedrà che lezioni avrà da sè medesimo.

*

« Tre atti da ridere » ha scritto Silvio Zambaldi sotto il titolo della sua nuova commedia *El Rebègolo* rappresentata dalla Compagnia veneziana « La Serenissima ». Qualifica rischiosa; ma il Zambaldi era sicuro del fatto suo. I tre atti hanno fatto ridere, perchè sono

gai, pieni di movimento e di brio. E avrebbero fatto ridere anche di più, e il successo sarebbe diventato un successone, così da assicurare alla commedia un buon numero di repliche e una lunga vita nel repertorio farsesco, se l'esecuzione fosse stata migliore. Ma gli attori comici son rari, oggi, e nel teatro dialettale forse più ancóra che nell'italiano. Mi figuro Ferruccio Benini nella parte del protagonista, e la Zanon Paladini in quella di una zitellona romantica.... Mah! E se la va avanti così, mi domando che cosa sarà del teatro nell'avvenire, quando gli spettatori non saranno più in grado neppur di ricordare....

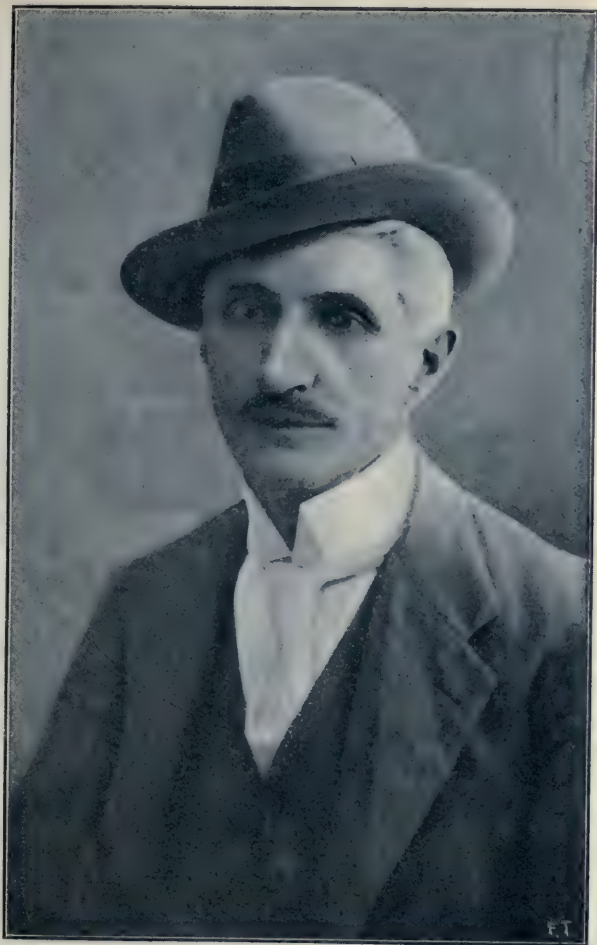
25 settembre.

XVIII.

Sciopero!

Quella solenne turlupinatura che è lo sciopero teatrale continua ad allietare Milano....

Ogni mattina in un Caffè Concerto che s'intitola a San Martino — non perchè l'uno o l'altro dei due Santi di questo nome lo proteggano, o perchè ad essi sieno indirizzate le canzoni che vi si strillano la sera, o in loro onore vi si salti e si sgambetti, o in tentazione loro siano esposte dalle sciantose le nudità poco o punto velate dalle ragnatele che i più sapienti lepturgi sanno ordire, ma soltanto perchè sorge in un vecchio vicoletto milanese sudicio e maleolente ad uno dei due Santi dedicato — ogni mattina in quel Caffè

Concerto — non appena è stato spazzato dai detriti dello spettacolo notturno, mozziconi di sigari, fiori appassiti, programmi sgrammaticati e gualciti, guanti spaiati, e, chi sa, qualche giarrettiera caduta per vetustà o per gioco dal polpaccio di una moderna Duchessa di Salisbury del marciapiede — ogni mattina al San Martino si radunano gli artefici del teatro lirico di cui Milano ha dovizia, e quelli del teatro comico che qui son venuti per recitare, ma recitar non potrebbero neppur se volessero, perchè scioperano pure i portaceste, i tirascene, le maschere, gli scopatori, e anche più perchè se tentassero di recitare si piglierebbero poi fior di randellate dai convinti e coscienti ed evoluti lavoratori delle viuzze oscure e degli angoli protettori. Si radunano in molti, in quanti più ce ne stanno. Ma c'è il suo perchè, oltre a quello del bisogno che sentono di ricevere ogni ventiquattr'ore una iniezione di entusiasmo: gli agitatori, i capoccia, i menatorrone dànno ad ogni scioperante dieci lirette giornaliere (quindici alle *coppie*, e non si chiede un certificato matrimoniale) per sbarcare alla bell'e meglio il lunario: e le dieci e le quindici lirette non si dànno che ai *presenti*. Per cui,

DOMENICO GISMANO

ex suggeritore, segretario della Lega di Miglioramento degli Artisti Drammatici, e organizzatore di scioperi comici.

se non a patto di aver quaranta gradi di febbre (e allora sì bisogna inviare il certificato medico) al comizio è giocoforza l'andarci. Così nelle gazzette si può stampare che i comizî sono sempre, anzi sempre più, affollati.

E lì son concioni da non più finire. Convinte e infocate. Tre o quattro cacodémoni si alternano alla ribalta. Sanno la loro parte a memoria. L'hanno recitata tante volte. Non s'impuntano e non s'impáperano. La loro omofagìa non ha limiti: divorano ogni giorno le viscere dei trustisti, degli agenti, dei capicomici, dei krumiri. Poi escono cantando l'inno dei lavoratori. Gli artisti — perchè vogliono essere chiamati così, artisti — si tramutano in tranvieri.... « Mondo cane — susurrava l'altra mattina un vecchio professore di zoologia — il socialismo ci vuol dunque tramutar tutti in pitechi? »

Direte: « Ma come, signor *Emmepì*, non siete pei lavoratori del teatro? Non riconoscete i loro bisogni, non vi rendete conto delle difficoltà in cui si dibattono, non apprezzate le loro ambizioni, non trovate giusto che essi tendano alla loro elevazione morale e materiale? ». Sissignori, sono per i lavoratori del teatro. Se non lo fossi, sarei un poco

anche contro di me, e il mio altruismo — che è grande — non arriva sino a tal punto. Lo sono con tutto il cuore, ma, anche, con un grano di sale. E certe bùbbole non mi va d'inghiottirle. Lo sciopero attuale non si fonda su dei giusti principii, non si combatte per raggiungere delle finalità sensate; fu inscenato sull'equivoco e sull'inganno; lo si trascina a furia di bùbbole.

Prima di tutto: la cosidetta *Federazione del Teatro,* che si è costituita o si vuol costituire, è una cosa idiota. Il teatro lirico e il teatro di prosa son due ambienti assolutamente diversi. Il chiedere, l'invocare, l'imporre la solidarietà assoluta fra di essi è stupido ed è ingiusto. O si arriva alla solidarietà completa fra tutti gli umani, indistintamente, e allora quando scioperano i vetturini dovranno scioperare non solo i tramvieri, i barcaioli, i marinai, i facchini e non so chi altri, ma pure i medici, i notai, i magistrati, le levatrici, i maestri, tutta l'umanità insomma, e in ventiquattr'ore saremo al caos, e il mondo andrà a catafascio; oppure si rimane divisi in classi, e quando sciopera una classe le altre lavorano anche di più, di più per aiutare e sorreggere quella che sciopera, se ha ragione

di scioperare. Lirici e comici sono due classi ben distinte. Hanno di comune questo soltanto: tutti si presentano a raccontarla al pubblico: questi parlando, quelli cantando e suonando. Niente altro. Usi, costumi, metodi, sistemi, bisogni, diritti, doveri, ambizioni, regimi di vita, assolutamente diversi, opposti in certi casi, talvolta antagonistici. Qui a Milano lo sciopero scoppiò per un dissidio nel campo lirico. E i comici, senza un perchè, vi si son lasciati acchiappare. Ora friggono, con le dieci lirette al giorno, che forse non bastano neppure per pagarsi un letto. Il più umile, il più maldestro fra essi, guadagnava assai più lavorando. Allora, vista la goffaggine commessa, s'arrampicarono su gli specchi, o, per dir meglio, i loro maestri in metafisicomania li spinsero ad arrampicarsi; e fecero lor dichiarare: primo, che avevano anch'essi, i comici, delle ragioni da far valere, dei postulati da porre, dei fini da raggiungere; secondo, che si univano ai colleghi della lirica per una lotta contro il Consorzio Teatrale, cioè contro il *trust* dei proprietarî di teatro, un orrendo *trust*, fatale all'arte e a tutti i lavoratori della scena, che bisogna debellare e distruggere. Già. Ma mi spiegate,

allora, perchè si sciopera soltanto a Milano? In tutte le altre città d'Italia tutti i comici recitano, tutti i teatri di prosa sono aperti.... per lo meno sino all'ora in cui scrivo; ma in ogni modo, lo stesso giorno in cui i comici dichiararono lo sciopero a Milano — ed è un mese ormai — non avrebbero dovuto dichiararlo tutti i comici italiani, ovunque si trovassero? Le ragioni da far valere, i postulati da porre, i fini da raggiungere non sono gli stessi per tutti? E il *trust* dei proprietarî è soltanto milanese? No, questa jattura teatrale è d'ogni grande città, salvo pochissime eccezioni, e il Consorzio impera in tutta l'Italia, piglia pel collo i capocomici — e per riflesso i comici — in ogni teatro più fruttifero e più importante. Eppure, non si sciopera che a Milano. Le Compagnie drammatiche che hanno agito fino a ieri a Torino, a Genova, a Roma, a Firenze, si mettono in isciopero quando arrivano a Milano. E si è visto questo bel caso: una Compagnia che agiva qui in settembre, e scioperò per otto giorni, andò a Parma il 1.° d'ottobre e riprese ad agire regolarmente. Dunque, bùbbole.

Ma c'è di più. Le nuove richieste dei comici riguardano nella maggior parte il trien-

nio venturo, che avrà inizio nel '21. E sono, quasi tutte, richieste giuste e sensate. Si stava discutendole, tra i Capicomici e gli scritturati. Su alcune l'accordo era già raggiunto. Si poteva, e si doveva, continuare a discutere. Non c'era bisogno di scioperare, o per lo meno di scioperare oggi. Tant'è vero che non si sciopera fuor di Milano, ripeto. Mah! Gli è che qui c'è l'ambiente propizio; qui stanno i capoccia stipendiati delle organizzazioni teatrali; qui c'è una Camera del Lavoro che deve inscenare uno sciopero al giorno; e non avendo forse null'altro sottomano un mese fa, nè i lavoratori della mensa, nè quelli del manubrio, nè quelli della spazzola da scarpe, ha pensato che i comici erano della buona gente che si presterebbe a recitare una commedia.... La commedia di quel marito che per buggerare la moglie....

Lo sciopero — ho detto — scoppiò qui a Milano per un dissidio nel campo lirico: non il lirico cantore, il lirico suonatore. E la storia è ancor più.... ancor meno.... come dire? Dirò con Dante: « Se' savio, intendi me' ch'io non ragiono.... ». Ci sono qui due Società orchestrali, la *Som* e la *Fom,* cioè la Società e la Famiglia, orchestrali e milanesi tutte e

due. La Famiglia, piccoletta, formata di quaranta lavoratori del soffio e dell'archetto, si accontenta di stonare nei teatri d'operetta. Il suo Wagner è Franz Lehar, il suo Beethoven è Oscar Strauss, il suo Verdi è Lombardo Léon Bard. Non chiede che di suonare e di vivere, e ci tiene a non essere suonata e a non morire. La *Som* è la Società grande, quella che raccoglie tutti gli altri suonatori, i bravi, coloro che non stonano mai, e dovrebbe dar le orchestre per le stagioni liriche d'importanza, alla Scala, al Lirico, al Dal Verme. Bene. Cioè, male. « Male, dice la *Som,* due Società non ci devono essere; la *Fom* deve sparire, e i quaranta che la formano devono entrare a far parte della *Som*. Questa *Fom,* per piccina che sia, mi guasta le ova nel paniere, anzi mi rompe i timpani. Può farmi da calmiere, può mettermi dei bastoni nelle ruote, o la sordina ai miei strumenti. Voglio essere sola, per dettar la legge, per imporre le paghe che mi accomodano, i patti, sempre, che mi talentano ». La *Fom,* agnello, risponde: « Ma no, che male ti faccio? Lasciami bere l'acqua che ti avanza. Mi accontento dell'operetta, ti lascio tutto il resto ». Ma replica la *Som,* il lupo: « Tu mi intor-

bidi le acque!...». E dichiara lo sciopero, cioè si oppone all'apertura del Dal Verme con uno spettacolo lirico pel quale essa sola avrebbe provveduta l'orchestra ai prezzi da essa imposti; e chiama a raccolta tutti i.... lavoratori del teatro, e fa chiudere anche i teatri di prosa.

Stupido, nevvero? Sì, stupido e ingiusto. E se ne accorge anche la *Som*, o se ne accorgono per lei gli Antítei che formano il cosidetto Comitato di agitazione e che per essere più armati sono andati a far capo alla Camera degli Scioperi. E allora, macroglossi canori, per giustificare quel loro bel gesto che immobilizza in una grande e ricca città com'è Milano una industria oggi fiorentissima qual'è quella del teatro che dà da vivere a migliaia di persone, ci vengono a raccontare — e ce lo vanno ripetendo da un mese — che la lotta è ingaggiata contro il *trust*, quel *trust* dei proprietarî di teatro che è attualmente — siamo perfettamente d'accordo! — la piaga dell'arte e dell'industria teatrale. Già. Ma fuorchè a quei candidi comizianti che affollano il San Martino in virtù delle dieci lirette che si toccano passando alla porta, a chi s'illudono di darla ad intendere? Perchè, ripeto,

si sciopera soltanto a Milano, mentre il *trust* affligge anche Roma e Torino e Bologna e Genova e quasi tutta l'Italia per il nodo scorsojo che i quattro *trustiti* hanno, ovunque, messo alla gola dei proprietarî dei teatri di provincia? E se la *Fom* avesse piegata la testa, avesse deliberato il proprio suicidio, lo sciopero si sarebbe dichiarato? O se cedesse, ora, non lo si smetterebbe? La Società Orchestrale, trionfante, lieta e soddisfatta di poter opporre un *trust* a un altro *trust*, andrebbe a suonare dappertutto, lascerebbe riaprire tutti i teatri, e il *trust* dei proprietarî continuerebbe indisturbato e indisturbabile a dettar la legge ai capocomici ed agli impresarii!... Búbbole, signori miei, le vostre son búbbole!...

Sì, lo so, ora che vi siete messi in questo viottolo senza uscita, gridate forte che la solidarietà sarà assoluta e completa fra tutte le classi dei.... lavoratori del teatro: e che non si riaprirà una sala di spettacoli e lo sciopero continuerà ad oltranza fino a che non saranno accolte tutte le richieste di tutte le classi: cantanti, suonatori, comici, inservienti, portaceste, trovarobe, macchinisti.... Ma le son chiacchiere.

Sentite questa. I macchinisti delle Compagnie drammatiche chiedono trentatrè lire di paga al giorno; le feste, che ci son due spettacoli, sessantasei. E se cápita — come cápita talvolta — di dover lavorar qualche ora nella notte di festa (o per preparare uno spettacolo nuovo, o per gli arrivi o per le partenze) altre trentatrè lire; e cioè, in tutto, novantanove. Bene. Se io avessi un figliuolo non lo avvierei all'avvocatura, o alla magistratura, o alla medicina o al notariato, ma al macchinismo teatrale. E i trovarobe chiedono altrettanto. Il trovarobe è colui che mette a posto su la scena i mobili, le lampade, i calamai, i vasi di fiori, i candelabri, e che, se occorre una zucca, deve andare in verziere a comperarla.... Ma il prezzo della zucca lo paga poi il capocomico. Trentatrè lire, anche lui, e sessantasei la festa. E dico ancóra: bene. Ma se i capicomici non potessero accoglierle cotali richieste, perchè l'accoglierle, e messe insieme a tutte l'altre in proporzione, vorrebbe dir forse andar dritti al fallimento, che avverrebbe secondo i socialisti ufficiali del Comitato di agitazione? Non si aprirebbe un teatro nè una bocca di cantore o di comico, non zufolerebbe un clarinetto e

non grugnirebbe un contrabbasso, in tutta l'Italia?

Ah, questo idiota socialismo ufficiale che ci vuol rendere tutti pari, tutti uguali, intelligenti e beoti, onesti e farabutti, lavoratori e fannulloni, artisti e lustrascarpe!...

14 ottobre.

XIX.

La fine dello sciopero.

Lo sciopero è finito e l'Arte si è coperto il viso.

Ah miseria! Ogni teatro italiano è ridotto nelle condizioni di un'officina metallurgica, di una fabbrica di tacchi di gomma. Minimi di paga, otto ore di lavoro, riposo settimanale, cento per cento d'aumento per il lavoro straordinario, ufficio di collocamento, e non so se sabato inglese e lunedì ciabattino. Si è regolarissimamente firmato un concordato per la durata di quattr'anni. Sì, stai fresco! Preso l'aìre, se accadrà domani che un suggeritore, perchè non sia interrotta nel punto culminante

la prova della scena *madre* del nuovo dramma che dovrà andare alla ribalta il giorno appresso, sia invitato a rimaner nella buca cinque minuti in più delle tre ore stabilite dal concordato; o se il direttore dirà ad un generico: « Ma.... figlio di una buona donna, alla settima prova non sai ancora a memoria le venti parole della tua parte.... Vai a farti friggere!.... » il suggeritore butterà per aria il copione e salterà fuor dalla buca, il generico risponderà al Direttore che quando un dramma è scritto così male non si può mandarlo a memoria e che è assai meglio « andare a suggeritore »; ed entrambi, a braccetto, bestemmiando il mondo cane e inneggiando a Lenin, se ne andranno alla Camera del Lavoro, esporranno i loro casi al Segretario, e questi correrà al teatro, proclamerà lo sciopero « per solidarietà di classe », e il teatro verrà chiuso. Ah, miseria!

Quand'ero molto giovane, e i capicomici e le prime attrici e i primi attori si chiamavano Virginia Marini, Adelaide Tessero, Alamanno Morelli, Luigi Bellotti Bon; e anche più in qua, allorchè i direttori erano Ermete Novelli, Flavio Andò, Eleonora Duse, Francesco Pasta, ogni compagnia drammatica assomigliava

fot. Varischi e Artico

ERMETE NOVELLI

morto in Napoli nel 1919.

una famiglia. *Pater familias* era il capocomico direttore, che dava del tu a tutti i suoi scritturati, non per boria, non per smania d'imperio, ma perchè li considerava tutti come dei figliuoli, e come tali li trattava. E tutti pendevano dal suo labbro, non soltanto alle recite e alle prove. Provare, quante ore occorresse affinchè la recita della sera fosse la migliore possibile, o perchè la commedia nuova allo studio fosse varata nelle condizioni più propizie, era un dovere ed era una gioia. Un dovere indiscutibile della professione a cui quei « figliuoli » — e quasi tutti, allora, di padre in figlio — si erano dati; una gioia, perchè la prova era ammaestramento, era studio, era il raggiungere a poco a poco lo scopo: recitar bene, ognuno per sè e tutti per uno, e procurare il successo alla compagnia e alla commedia, e, ognuno, salir ogni giorno un gradino della scala aspra e faticosa. Adesso...

Adesso siamo alle cose pazze: e gli avvenimenti ultimi segnano il tracollo. *Laudator temporis acti,* mi diranno. Poco importa. La verità è che il teatro, dirò meglio, il palco scenico vuol essere affetto e disciplina. Soltanto a patto che la disciplina e l'affetto sieno

le basi su cui poggiano solidamente quelle tavole, si può su quelle tavole fare dell'arte. L'affetto indispensabile tra chi vive in comune e lavora in comune; e vive non le otto ore sacramentali ma le ventiquattro di ogni giorno, di una vita che fa dividere gioje e tormenti, ansie e tripudî, scoramenti e vittorie; e lavora non a far il becco di una macchina da caffè poco preoccupandosi di colui che poi ne farà il manico, ma a compiere un quadro in cui ogni tratto del disegno deve unirsi al tratto che lo precede e che lo segue, in cui tutte le tinte devono intonarsi tra loro, in cui ogni pennellata dev'essere la giusta perchè non sia vana quella che ha preceduto e non strida quella che ha da seguire. La disciplina che fa di ogni interprete un soldato ligio alla sua consegna, attento e ubbidiente agli ordini del suo capitano. Affetto e disciplina, in una compagnia di comici come in una compagnia di fanti; e come il capitano fa meglio marciare i suoi fanti con la parola buona e affettuosa che con quella rigida e fredda del regolamento, e li trascina più che non li spinga all'assalto con l'esempio meglio che con l'intimidazione e la minaccia, così il direttore dei comici con

l'esempio dell'adempimento del proprio dovere e con la parola a volta a volta affettuosamente persuasiva o scherzosamente violenta o rudemente incitatrice, li ammaestra e li sprona, fa nascere fra di loro un sano ed elevato spirito di emulazione, li conduce al successo e alla vittoria. « Figlioli! » È il richiamo del capitano sul campo e del direttore sulla scena. « Figlioli! » È nella tradizione. E, sulla scena, sino ad or fa qualche anno, i figlioli eran lì, attenti, devoti, diligenti, animosi; e le battaglie dell'arte erano belle a combattersi, e le vittorie erano il premio e la gioja di ogni famiglia di attori.... Ora siamo ai regolamenti, ai patti, ai concordati: ai regolamenti che gelano l'entusiasmo e annegano l'ardore; ai patti che annientano la volontà e la possibilità di far bene, di far sempre meglio; ai concordati che tra il direttore e gli artisti seminano l'avversione e la discordia. In ogni patto c'è un inciampo; in ogni articolo di regolamento c'è un'insidia; ogni concordato è un abisso scavato.... Mi par di vederli, ora, i comici ed i lirici alla prova: tutti col regolamento in una mano, con l'orologio nell'altra; e più attenti agli articoli di quello e alle lancette di questo, che alla voce del sug-

geritore o alla bacchetta del direttore. Arte ed orario: ditemi voi se ci sono due termini più antitetici fra loro! E voglio vedere Arturo Toscanini, la prima volta che salirà sullo scanno — se pur ci vorrà risalire ancóra — per concertare un'opera con un'orchestra.... organizzata, che gli sarà imposta dalla organizzazione, a cominciare dal primo violino per finire al tamburo, senza la facoltà di mandar a passeggiare un flauto stonatore per prenderne uno che non stoni, senza la possibilità di prolungare di dieci minuti una prova se il ripetere un brano gli parrà necessario, senza il diritto di fare l'antiprova generale, per sè e per l'Arte se non per la folla ignara e ineducata che riempirà poi la platea.... Voglio vederlo, Arturo Toscanini.... O meglio no; chè ci sarebbe da prendere uno spavento.

Ma non si vive di sola arte, non ci si nutre con i rami di alloro, non si dorme sui prati fioriti, non ci si veste con le foglie di fico. La vita è dura e si fa ogni giorno più dura. Una cameretta non costa più quaranta lire al mese, ma centocinquanta ma dugento; una costoletta in una trattoria modesta ve la fanno pagar quattro lire; per un paio di

guanti ce ne vogliono venti. La paga, dunque, la paga, e i minimi di paga! — Sì, « figlioli ». Siamo perfettamente d'accordo. Dovete poter vivere decorosamente, senza preoccupazioni e senza privazioni soverchie. Il minimo di paga di un tranviere a Milano è — mi hanno detto — di quattordici lire. Non ci vuol più talento che non se ne richieda in un tranviere per annunciar sulla scena che « la signora è servita » o che « il notaio aspetta in anticamera »; ma bisogna portar delle scarpe più eleganti di quelle di un tranviere, essere rasato più di fresco e aver le mani più pulite. Dunque, è giusto che il più umile e più modesto fra di voi abbia quattordici lire ogni giorno; e ne abbia venti o trenta vostra moglie che deve portar calze di seta e piume nel cappello; e ne abbia sin cento e dugento chi è in cima alla scala, e recita ogni sera le parti più importanti e più gravose, e ha ingegno, ed è richiamo per la folla, ed ha tante spese da porre nel suo bilancio. Fatevi pagare quanto più potete, quanto più può pagarvi il capocomico o l'impresario. Noi tutti sappiamo che può e che deve pagarvi molto, perchè da due o tre anni in qua ne guadagna a bizzeffe. La guer-

ra ha riempita la terra di assegnati. E sin che valgono quanto c'è scritto sopra.... Ma risolto il problema finanziario, zitti! Zitti, per carità. Per carità dell'arte, se non la volete accoppare, male in gambe com'è, a così mal partito come l'hanno ridotta l'ignoranza, la presunzione, la mancanza di studio, l'arrivismo, la smania di lucro, il menimpipismo di novanta su cento de' suoi cultori. I vostri regolamenti compilati dalle menti piccine e dai cuori aridi che si sono intrufolati fra di voi, o artisti — perchè ci tenete, nevvero, al vostro titolo di artisti? — i concordati redatti nelle Camere del Lavoro sul modello di quelli redatti per i lampionai o per gli spazzini, sono degli attentati all'arte, a quell'arte per la quale credete di essere nati e della quale volete vivere.... anche per la buona ragione che tolti di lì molti di voi non sarebbero in grado di far nulla....

Ah, i vostri Concordati! Le avete pensate tutte e ci avete ficcato dentro tutto per immiserire sempre più questa povera arte della scena, per rendere sempre più degni di un baraccone gli spettacoli che offrirete d'ora innanzi al popolo che vi dà da vivere! Per dirne una: come si *proverà* in avvenire? E

sappiam tutti che la bontà di uno spettacolo deriva in gran parte dalla bontà e dal numero delle *prove*. Ebbene, avete imposto che un suggeritore non stia nella buca più di tre ore, che con le tre della recita serale — se gli toccherà — faranno sei ore di lavoro. Neppur le otto sacramentali. Ogni compagnia ne abbia due dei suggeritori, direte. Già. Ma non tutti i capicomici saranno in grado di averli, di ugual valore.... (oh, ironia di certe parole!) e i vostri compilatori di Memoriali sanno o dovrebbero sapere che dalla terza o quarta prova in poi una commedia nuova dev'essere affidata sempre allo stesso suggeritore. E si proverà con quattro sedie impagliate, non più con lo scenario, perchè per rizzare uno scenario — un lavoro di venti minuti — il macchinista dovrebbe aver la doppia paga: e il capocomico, si capisce, vorrà risparmiare questo aggravio.... Sin dove non sono arrivate la fantasia di quelle menti piccine e le preoccupazioni di quei cuori aridi? Sentite questa: un suggeritore avrà il diritto di rifiutarsi di suggerire se il «copione» non sarà scritto da un calligrafo.... Ecco: io sono qui a domandarmi perchè mai non si è chiesto che in ogni teatro ci sia il suo bravo So-

viet.... Si sarebbe accordato anche questo. Ma ci arriveremo, quanto prima. Ho udito dire che un nuovo sciopero è già in vista, a breve scadenza. Perchè, sì, l'arte è l'arte, d'accordo, ma la Confederazione del lavoro non canzona!...

18 novembre.

XX.

Una visione: Quella che ti assomiglia.

L'altro dì, nel direttissimo che mi riconduceva da Torino a Milano, mi ritrovai con la *Banda,* la più gaia, più simpatica e più profittevole compagnia di viaggio ch'io potessi augurarmi. La *Banda* era stata battezzata così la sera innanzi, durante il successo cavacchioliano, da quella gentile e valorosa novelliera ch'è Cárola Prosperi. La *Banda*, non nel senso musicale, nè, suppongo, in quello brigantesco; ma, piuttosto — come dice uno de' miei vocabolarî — di « milizie paesane descritte per servizio pubblico », o di « persone di un partito ». Infatti la formavano i giovani amici e colleghi di Enrico Ca-

vacchioli — persone di un partito — recatisi a Torino per applaudire la sua nuova commedia; dunque, milizie paesane per servizio pubblico. Perchè un servizio reso all'arte è un pubblico servizio. Dico bene?

Gaja, simpatica e profittevole compagnia. Che i miei compagni di viaggio fossero simpatici lo ammetterete quando ve ne avrò detto i nomi: Salvator Gotta, Mario Mariani, Enrico Serretta, Gino Rocca, e il loro giovane ed elegante editore, Eugenio Gandolfi. Non posso dirvi il nome del sesto: un principe del Foro. Il Foro, si sa, bisogna trattarlo con riguardo, dirò meglio, con prudenza. Comprenderete, poi, come i miei compagni fossero gai. Giovani, beati loro, e reduci dal successo teatrale di un amico carissimo. Infine, per me, profittevoli. Questo, forse, non lo capite. Aspettate. Lo capirete più innanzi.

Si era fatto tardi, la notte scorsa, in una trattoria del centro torinese. Perchè l'Italia è una, anzi non fu mai una come adesso, ma i decreti e gli orologi prefettizi da città a città varian di molto. A Milano pan bigio, e a mezzanotte a casa. Ha voluta la guerra e se la tenga. Giolitti non la voleva, e To-

TINA DI LORENZO
giovanissima, agli inizii della sua carriera.

rino ha i candidi grissini e può cenare ad ore piccine. Si era fatto tardi a tavola per festeggiar due visioni: quella di Enrico Cavacchioli — perchè *Quella che ti assomiglia* non è una commedia, ma, dice il manifesto, una visione in tre atti — e quella di Tina di Lorenzo, deliziosamente bella, tutta in verde, dai capelli alle calze e alle scarpine. Dice il manifesto: « Gabriella: giovine, capelli verdi, volubile, carnale, rancida di sentimento, trova solo nel sentimento la sua umanità ». Per ver dire, lì, a tavola, Tina trovava la sua umanità in un'ala di pollo; ma aveva finito di recitar la sua parte, e degli attributi di essa non aveva portato con sè che la giovinezza e la parrucca verde: gli altri li aveva lasciati in camerino. Anche Armando Falconi aveva lasciato in camerino qualcosa: le due ruote. Dice il manifesto: « Il Meccanico: è il praticismo, inesorabile, macchinale dell'esistenza. Ha due ruote al posto degli occhi. Sembra tutto un congegno di leve, di piccoli ingranaggi, anzichè un uomo. » Tolte le ruote, egli metteva in mostra quei suoi folti sopraccigli che paiono due baffoni biondi; e a dimostrare che quando non fa il Meccanico fabbricator di fantocci

loquaci, come il Cavacchioli gli ha imposto, è un uomo — e che uomo! — s'era fatto sedere allato quel suo bel figliuolone alto due metri a diciassett'anni, che potrebbe diventare il comandante dei Corazzieri se i tempi volgessero propizî, se non dovesse iscriversi all'Università, e se il sangue che gli bolle dentro non lo trascinerà un giorno a seguir le orme dei genitori e degli avi. E lì, a tavola, la *banda* milanese e la *banda* torinese artisticamente e affettuosamente (due avverbî che qualche volta possono stare insieme) affratellate, ne avevan fatto del chiasso! Si brindava al successo; si benediceva una chiave femmina che, all'ultimo, aveva tentato di macularlo e non era riuscita ad altro che a rinnovare e a rendere più rumorosi gli applausi; si sparlava della critica in generale e di qualche critico in particolare; si chiedevan notizie, ai giornalisti sopravvenienti, sui pugni e le pedate che alcuni spettatori si erano scambiati in galleria, e se ci fossero dei feriti da confortare o delle damine svenute da far rinvenire.... Io che m'ero intrufolato lì dentro come un cavolo a merenda, cercavo di capire, di cogliere a volo, di snebbiarmi la mente. Niente. Un chiasso! E lo

sciampagna, poi, a dare il tracollo. C'erano, soprattutto, due o tre punti oscuri che mi sarebbe piaciuto di chiarire, per intanto, e per dormire tranquillo. Ad esempio: il marito si chiama Gabriele e la moglie Gabriella; questa identità nel nome ha un significato recondito? — Oppure: nell'elenco dei personaggi si legge: « prima signora, seconda signora, terza signora, primo signore, secondo signore ». Non è una nomenclatura passatista? Perchè la prima signora, ch'è incinta, non si chiama piuttosto la Signora Cibèle, e il secondo signore non si chiama Melibèo mentre ne ha tutto l'aspetto? — E ancóra: perchè Gabriella ha i capelli verdi?... A quest'ultima curiosità ossessionante non so resistere. Non appena mi riesce, mi avvicino a Tina di Lorenzo, mi curvo sul suo orecchio e le chiedo: « Perchè avete i capelli verdi? ». Ella mi guarda con occhi stupefatti. Non l'ho capito? Ah, che cávolo! — « Ma perchè sono una visione! » — « Oh, già! È vero! Scusate!... » Meno male; su questo punto almeno, potrò dormire tranquillo.

Sì, storie! A letto mi dimeno. Ripenso a ciò che ho udito dir dalla scena, rivedo ciò che ho veduto, i fantasmi, i fantocci, le ruote,

le luci: l'azzurra che è per le donne incinte — lo ha detto il domestico negro — la verde ch'è per i tisici sentimentali, la gialla ch'è per i ladri e gli scrocconi.... Ah, quel domestico falso negro come si è presentato! « Sono un romanziere illustre e bolscevico, io! E sono qui per amore della letteratura e della tavola apparecchiata. Che cosa credi? Ho scritto *L'ombelico del destino,* ed ho messo sul volto una vernice di cioccolata, a scopo di studio. Ho un editore più bestia di te. E cinquemila copie del mio ultimo romanzo si sono vendute in quarantotto giorni. Ed ho guadagnato duemilaseicentoventitre lire e settantasette centesimi.... » Tutto questo — mi dico dimenandomi nel letto — non può essere sciatto, volgare, pedestre e sciocco. No, non può essere. E allora che cos'è? Perchè non capisco? Perchè non ho capito tant'altra roba e.... Ma sì, coraggio, confessiamolo: perchè non ho capito niente? Eppure tanti hanno capito; prova ne sia che hanno ammirato, e hanno applaudito come non si applaudisce più che Dario Niccodemi.... Ah, che notte! Io sentii che i miei capelli diventavano rossi. Per la vergogna!

Così, potete immaginar la mia gioia di ri-

trovarmi nel treno con la *Banda*. Dissi in cuor mio: essa mi illuminerà. I bandisti hanno certamente capito; e me la butteranno in soldoni. Parlandoci a quattordici occhi, per ciuco che io sia, finirò col capire anch'io. Ed ecco perchè la *Banda* era per me, oltre che gaia e simpatica, anche una profittevole compagnia. Si son comperati i giornali e, naturalmente, si comincia dal godersi la critica. L'esordio del critico della *Stampa* è il più ammirato. « Il Cavacchioli — dice — non è solo uno scrittore di teatro, è anche un critico. Finalmente la critica drammatica viene via via affidata a persone competenti.... » Si guarda alla firma. È la sigla del critico Nino Berrini, autore drammatico. Bene. E si sarebbe tutti d'accordo nell'approvare e nel lodare Nino se non insorgesse quel rumoroso bolscevico di Mario Mariani: « Competenti in critica drammatica gli autori drammatici! Che castroneria! » Chiasso, tumulto. Si riscalda anche Enrico Serretta che, da quel perfetto siciliano ch'egli è, parla di solito in tono basso, grave, uniforme, senza scatti, con la caratteristica cadenza degli isolani. Gino Rocca è un timido (l'uragano lo ha messo tutto nel suo bel romanzo) e non si direbbe, a vederlo

così biondo, così roseo, così giovine, che fu un capitano dei granatieri, e si battè da valoroso, e fu ferito ed ebbe la medaglia; ma per tener testa al bolscevico deve alzar la voce anche lui. E deve alzarla Salvator Gotta, il più mite e il più garbato tra i più giovani e più valorosi scrittori italiani. Chi tace e sorride sotto il suo gran naso aquilino è il principe del Foro....

Quando il tumulto si abbassa di tono, prendo la parola, umilmente: « Cari signori, vorreste spiegarmi?... ». Ah, che cara, simpatica, deliziosa, travolgente giovinezza! « Ma sì, ma sì, ora le spieghiamo! » .... E lì, tutti insieme dapprima — chè ognuno voleva parlare pel primo — poi ad uno ad uno, a spiegarmi, con una foga, con una convinzione e con una chiarezza commoventi. Io ascoltavo estasiato. Dio, come tutto diventava semplice e chiaro e lucido e convincente! E le intenzioni dell'autore, e il metodo, e i risultamenti! Una meraviglia! Soltanto.... la spiegazione dell'uno non si accordava con quella dell'altro. Il commento di Gino Rocca faceva a pugni con quello di Enrico Serretta; l'illustrazione di Salvator Gotta era in opposizione a quella del principe del Foro; Mario Mariani, petti-

nandosi e spettinandosi affannosamente con le dita, bolscevizzava entusiasticamente contrapponendosi ai colleghi. Un solo punto rimaneva indiscusso, quello toccato dal solerte editore: tra il secondo ed il terz'atto si era messa in vendita la commedia stampata, ed era andata a ruba.... Arrivando a Milano, io non potevo che ringraziare con lunghe e commosse strette di mano i miei cari compagni di viaggio. Ma ne sapevo meno di prima.

★

Orsù, raccogliamo le idee, e teniamoci sotto gli occhi il testo.

La favola narrata in questa *visione* è semplice, e l'ho capita, com'era semplice e avevo capita quella narrata nella precedente commedia del Cavacchioli, *L'uccello del paradiso*. Ma noi sappiamo già che l'autore ha detto: « per attuare la mia visione d'arte modernissima qualunque favola si presta ». Non cerca, dunque, e non si arrovella per trovar situazioni nuove. Cercare del nuovo sarebbe del passatismo. Nè si guarda d'attorno, poichè non è del verismo o del naturalismo ch'egli

vuol fare. No. Egli tende a « esprimere particolari stati d'animo la cui interpretazione sfugge alla comune degli uomini, a fissare in modo evidente degli atteggiamenti spirituali materializzando perciò quanto di impercettibile, di inavvertibile e di profondo circonda gli atti e le passioni dell'umanità. ». E per « materializzare » non gli basta di far parlare ed agire i suoi personaggi; ricorre ai cadaveri ambulanti, come nell'*Uccello del paradiso,* o, come in *Quella che t'assomiglia,* ai fantasmi, ai fantocci parlanti e alle luci colorate, alle donne coi capelli verdi e agli uomini con le ruote al posto degli occhi.... Questo è nuovo, indubbiamente, è audace, è fors'anche bello; però io chiedo a me stesso, piano piano, perchè nessuno mi senta: « Ma non è anche assai comodo? ». Ci ripenso, e mi rispondo: « No, non dev'essere comodo. Se lo fosse, farebbero così anche tutti gli altri, o quasi tutti. Invece, non lo fa che il Cavacchioli.... ». E allora?

Ecco la favola. Gabriella è la moglie di Gabriele, e gli fu fedele.... sino al giorno che lo ha ingannato. Lo ha ingannato, perchè è « volubile, carnale, rancida di sentimento », mentre egli era in guerra, perduto, disperso,

forse morto. C'è un Narciso nella vita di Gabriella, un giovinetto innamorato pazzamente di lei. Ma questo non conta. Quegli che conta è Leonardo, un chiròscopo. Dice il manifesto: « quarant'anni, calvo, baffuto, grossa pancia; rappresenta il senso statico, fanfarone, pauroso della vita ». Gabriella è andata da lui per farsi leggere nelle linee della mano, per sapere se il marito sia vivo o morto. E il chiròscopo si è fatto di Gabriella un'amante. Chiederete: Gabriella si è data ad un ciarlatano, calvo, baffuto e con la grossa pancia? — Ma sì. Perchè, ve lo ripeto ancóra, ella è volubile, carnale e rancida di sentimento; poi perchè — dice sempre il manifesto — « i personaggi di questa visione sono l'antitesi più crudele della loro espressione verbale ». L'espressione verbale di Leonardo è l'antitesi più crudele del suo aspetto fisico: e le donne carnali, volubili e rancide di sentimento si seducono coll'espressione verbale. Questo è semplice come una carta da cento nel mio portafoglio ed è chiaro come un mattino di primavera. Non è ciò che mi turba. Anzi, a dirvela, mi fa piacere di apprendere che un uomo bruttissimo può conquistare una bellissima donna.

Andiamo avanti. Commesso il fallo, o il nuovo fallo, Gabriella, ch'è andata a convivere col chiròscopo, è presa dal rimorso, come lo sarebbe la borghesuccia che mi abita di faccia. Ed è infelice. Cosicchè quando lo zio Giampiero, il meccanico, viene a dire a Leonardo ch'egli fabbrica dei fantocci parlanti e ad annunciare alla nipote che suo marito è ritornato — liberato dalla prigionia — a Gabriella non par vero di potergli rispondere: «Torno súbito a casa. Sono incinta, ma torno súbito a casa».

Ma a casa non vediamo Gabriele. Vediamo il suo fantasma. Gabriella non è più incinta, ma è più infelice di prima. Oh, le donne carnali e rancide di sentimento! E lo zio meccanico cerca di consolarla. Sentite:

Il Meccanico. Non avevo veduto bene? Oggi sei libera. Servi il suo fantasma, e niente altro. Porti la maschera come se fosse la tua stessa faccia.

Gabriella. Ma in che parte sono me stessa?

Il Meccanico. Ecco l'incognita. Da che lui è tornato ti sei persuasa di molte cose. Primo. Dal momento che non è morto, non devi sentire il dovere di avere un rimorso. Secondo. Poichè non può essere tuo marito, nessuno t'impedisce di non essergli fedele. Terzo. Poichè la vita non adora te, tu

adori lei in ginocchio.... Quarto. Poichè non c'è più il legame della maternità che ti lega a Leonardo, nessuno ti può proibire di accoglierlo ancóra nel tuo letto....

Gabriella. No....

Il Meccanico. Quinto. Un uomo solo è nel cuore delle donne come una mosca annegata in un bicchiere di latte. Sesto....

Avverto il lettore che ricopio fedelmente dal testo. E proseguo.

Il Meccanico. Dopo di che, canta, ridi, ama, tradisci, senza scrupoli, senza riguardi e senza preoccupazioni. Vèstiti a nuovo col tuo egoismo. E qualche volta contempla i miei fantocci che possono essere un ammaestramento per molti. Guarda. Eccoti in effige. Tu! Leonardo! Ascolta. *(Si avvia verso due nicchie che racchiudono dietro le tendine due buffi personaggi, due fantocci meccanici. E muove la leva.)* Incomincio a metà scena.

Il Fantoccio di Gabriella. Mio Dio, come mi fai ridere stasera! Mi accorgo per la prima volta del tuo bel pancione rotondo e dei tuoi baffi rossi spioventi. Penso che l'amore di cinquant'anni non ha ancora spettinato del tutto la tua calvizie troppo lucida....

Il Fantoccio di Leonardo. Passerottino, zampetti sulle tue gambuccie esili, come sul fimo trovato in mezzo alla strada. Avresti potuto essere la madre di mio figlio....

Il Fantoccio di Gabriella. Sarebbe stato così stupido! Perchè non ti assomigliasse l'ho distrutto.

Il Fantoccio di Leonardo. Ah, ribaldaccia!

Il Fantoccio di Gabriella. Alzi la voce per farti sentire come se tu fossi un uomo.

Il Fantoccio di Leonardo. Se non avessi sulle labbra il sapore ingordo della tua bocca....

Il Fantoccio di Gabriella. Mi diresti....

Il Fantoccio di Leonardo. Assassina....

Il Fantoccio di Gabriella. Vigliacco!

Il Fantoccio di Leonardo. T'amo!

Il Fantoccio di Gabriella. Violino da spalla da operetta!

Il Fantoccio di Leonardo. T'amo!

Il Fantoccio di Gabriella. Non mi toccare! Le tue mani mi insozzano, la tua bocca è ventosa! Parli e sembra che sputi!

Gabriella. No, no, no! Io li distruggo questi ridicoli fantocci, crudeli.

Il Meccanico. Eh! Vuoi distruggere te stessa? Ma se son quasi le tue parole! Spécchiatici, per sentirne il tragico infinito. Se tutti coloro che agiscono in un'azione qualsiasi, potessero aver la paura di vedersi così riprodotti, per rivivere un'ora del loro passato, sarebbero come te, in questo momento. Vedrebbero la loro tragedia rimpicciolita fuori del quadro, del tempo, dello spazio, in una ridicola farsa senza importanza e senza tono, e si abbandonerebbero soltanto all'istinto, alle parole, al gesto, rinunciando ad avere un'anima qualunque.

Ecco, io non so se questo principio filosofico — che non è nuovo di zecca, del resto — stia bene in bocca al Meccanico, il quale, rammentiamolo, è « il praticismo inesorabile macchinale dell'esistenza » e che « sembra tutto un congegno di leve e di piccoli ingranaggi ». Nè so se potrà convincere sempre tutti gli spettatori ed i lettori dell'opera cavacchioliana: quelli, ad esempio — e sono i più nell'umanità — ch'ebbero una tragedia nella loro vita o anche semplicemente un grosso guaio. Certo è che non convince e non rasserena Gabriella, così come il dialogo dei due fantocci non la disgusta a tal punto di Leonardo o non le dà la forza necessaria a resistergli quand'egli si ripresenterà. E si ripresenta e la induce a fuggire con lui.... Il fantasma di Gabriele, intanto, ragiona e sragiona per conto suo. E per conto suo canta l'organo lontano, che è l'anima di Gabriele.... « Ed ecco l'organo lontano — dice il testo, e bisogna meditare su queste didascalie — echeggia a un tratto, come in un grido di accorata passione. È l'anima di Gabriele che vi si indovina e che deve avere la sua trasparenza reale sulla scena. »

Al terz'atto, non vediamo e non udiamo più

filosofare il fantasma di Gabriele. Sulla scena è Gabriele in carne ed ossa. Molte ossa e poca carne, perchè — dice l'autore — è «lungo, allampanato, spettrale, lamentoso; è l'ideale calpestato», ma, insomma, vivo e che sa quel che si fa. Lo sa tanto che, essendo cieco, fa chiudere il cancello della villa dalla dolce sorellina Fioretta, le fa togliere la chiave dalla toppa, e se la fa consegnare. Perchè egli sa, ha intuito, che sua moglie sta per fuggire con Leonardo, il chiròscopo calvo e panciuto; nè vuole impedirle di fuggire, ma vuol essere lui ad offrirle la chiave della porta e a dirle «vattene». E glielo dice. Glielo dice così a lungo e così bene, che Gabriella, rancida di sentimento, si commuove. Si commuove a tal punto che noi udiamo uscir dalla sua bocca una frase che già abbiamo udita in cento drammi e in cento commedie passatisti: «Perchè non mi hai parlato prima così?». E aggiunge: «Mi hai lasciata per quattro anni in questa angoscia di non sapere!». Ella dimentica, evidentemente, che egli era prigioniero degli austriaci, e cieco. Ma ora rimedia. Ella si butta in ginocchio, e chiede perdono e pietà, mentre Leonardo il chiròscopo fugge scornato. E si chiude per l'ultima volta il velario.

Io mi raccolgo, medito, e mi chiedo: « In questa sua nuova opera Enrico Cavacchioli ha dunque espresso dei particolari stati d'animo la cui interpretazione sfugge alla comune degli uomini? Ha fissato in modo evidente degli atteggiamenti spirituali materializzando perciò quanto d'impercettibile, di inarrivabile e di profondo circonda gli atti e le passioni degli uomini?... ». Poi mi chiedo: « E sarà questo il teatro di domani? E se lo sarà, sarà bene che sia? Sarà bene per l'arte e per l'umanità?... ».

Ma quel grano di buonsenso che se ne sta rincantucciato nel mio cervello passatista mi dice: « Non risponderti. Non cercar di risponderti. Non ne sei in grado. Non lo sarebbero, forse, neppur tanti che ne sanno più di te, che capiscono più di te; neppur quelli che leggono nel futuro.... Aspetta, lascia passare molt'acqua sotto i ponti, e molte visioni, molti sogni, molte avventure dinanzi ai lumi della ribalta. Ci passerà forse, chi sa, anche *l'ombelico del destino*.... E allora ne riparleremo.... »

1.° dicembre.

XXI.

Vera Sergine e una « tournée » francese a rompicollo. - « Suore d'amore » e Alda Borelli. - Un irrimediabile errore.

L'attrice francese Vera Sergine sta facendo in Italia un giro fantastico. Fantastico nel modo e nel tempo. Di giorno, viaggia, con la sua *troupe;* la sera, e tutte le sere che Dio manda, recita. E poi che talvolta il tragitto non è breve e i treni adesso non corrono a rompicollo, ella deve partire all'alba o addirittura col treno notturno che passa poco dopo la fine della recita; e arriva all'ora di alzare il sipario, quando non arriva assai dopo, come le accadde a Torino. I comici italiani, che si vedono passare di-

nanzi, rapidi come meteore, i loro colleghi di Francia, devono essere ormai tutti con le facce di stucco. Altro che le otto ore di lavoro e tutto il resto che i recenti famosissimi concordati hanno stabilito per loro! Evidentemente, la Camera del Lavoro parigina non ha ancora provveduto, come ha fatto quella di Milano, a rendere tranquilla, pacifica e serena la vita dei *cabots*. Ma che fanno lassù? E perchè un Lazzari o un D'Aragona o un Gismano non prendono il treno?

Vera Sergine è un'attrice di qualche valore. Niente di straordinario, badiamo. L'essere salita in fama lo deve forse più che ai suoi meriti personali al fatto di aver recitato, sin quasi dall'inizio della sua carriera, al *Théâtre des Arts*, un teatro d'avanguardia.... Un'avanguardia vera, e d'arte, non funambulesca o stupida, insulsa, scipita e balorda.... Era uscita dal Conservatorio a diciott'anni, *prix de tragédie*. Si può immaginare che roba. Per noi latini veri, a udire un *prix de tragédie* declamare dei brani di Racine o di Corneille, c'è da sentirsi accapponare la pelle. L'ambiente e il repertorio del *Théâtre des Arts* le strapparono certamente le pastoje che i professori del Conservatorio mettono

ai piedi.... e non ai piedi soltanto dei loro allievi, e le indicarono le vie della verità, della naturalezza, della sincerità. Ella fu la prima ed ottima interprete di alcune opere d'arte di François de Curel, di Saint-Georges de Bouhélier, del Brieux, fu una tra le prime interpreti a Parigi dell'Ibsen, del Shaw, del Kampf, di qualche dramma russo. E il chiasso, le dispute, gli anatemi e gli osanna sollevati da quelle opere cooperarono validamente alla fama di Vera Sergine. Non la sento da parecchi anni e non so che cosa ella sia diventata ora ch'è l'interprete ricercata dai Bernstein, dai Leroux, dai De Croisset. Altra canzone e, probabilmente, altra attrice. Ma poco importa. Non è un giudizio sulla Sergine che voglio dare. La mia è una nota di cronaca.... burlesca.

Il burlesco sta qui. Come vi ho detto, Vera Sergine fa un giro in Italia a rotta di collo. Probabilmente, ella aveva quindici giorni da sbarcare. Chi sa, la commedia nuova che recitava era giunta esausta alla centesima rappresentazione, o si era esaurita alla ventesima, e l'altra nuova da mettere in prova (pare sia qualcosa del Bernstein) non sarà pronta che fra due settimane. Due settimane a far

nulla? Cioè, a riposarsi e a studiare? No. Le attrici e gli attori francesi studiano, forse, ma non si riposano mai.... *Le métier*.... E allora che si fa? Diamine, una *tournée* in Italia, alla svelta. « Andiamo a mostrare che cos'è l'arte francese, e com'è che si deve recitare.... » Badate, la *boutade* non è mia. Diceva così, o press'a poco così, il preannuncio inviato e fatto affiggere dall'esperto impresario. Una rapida *tournée* in Italia è sempre possibile improvvisarla. I teatri sono sempre a disposizione. Le compagnie italiane che vi stanno le si mandano, per una o due sere, a recitare a Cuneo da Torino, a Sampierdarena da Genova, a Monza da Milano, per lasciare il posto ai colleghi di Francia. Quanto al pubblico, manco parlarne. Se sino al '14 l'aristocrazia e l'alta borghesia si affollavano, per snobismo, alle recite francesi in Italia, ora i nuovi ricchi hanno anch'essi il loro snobismo, e fanno ressa alla porta. Santo Dio, il francese lo masticano meno bene di quelli di prima; otto su dieci, forse, non lo masticano punto; ma di assegnati in tasca ne hanno più di quegli altri; dove trovare una più bella occasione di spenderli, per mettersi in mostra?

Gli scenarî, i mobili? Niente. E niente

paura. Quel che si trova e come si trova. Se non si trova niente, si metterà un cartello sgorbicchiato a mano: un salotto — un bosco — un' osteria.... come ai bei tempi di Shakespeare. Anche per la disposizione dei mobili, per il numero delle porte e delle finestre, quel che Dio vuole. — « Ma a Parigi, al terz'atto, si avevan due usci, qui ce n'è uno solo. » — « E faremo con uno. » — « Ma allora, uscendo, incontro colui che non dovrei vedere. » — « Fingerai di non vederlo! » — « E qui ci dovrebb'essere un paravento, altrimenti Germana vede ciò che fa Armando con Giovanna. » — « Santa pazienza! Germana guarderà fuori dalla finestra.... » — « Ah! non mi seccate, ragazzi — tuona il *Régisseur* — siamo arrivati un quarto d'ora fa, fra cinque minuti si alza la tela.... Ve la caverete *tant bien que mal*.... Dopo tutto siamo in Italia!... »

Siamo in Italia. E il pubblico decreta il trionfo. E la critica va in brodo di giuggiole.

Cioè, no. A Torino, a Vera Sergine, è capitato un guaio. Alle nove di sera il Carignano era gremito; ma il velario non si è aperto per la prima volta che alle undici e un quarto. E una salva di fischi e di urli fu il saluto del pubblico alla *étoile* parigina che è

« di scena » quando *Il Segreto* del Bernstein comincia. Che era accaduto? Vera Sergine lo ha raccontato il giorno dopo ad un giornalista genovese. Sentite:

« Io e i miei compagni siamo temprati ad una vita di lavoro *acharné* che nessun *surmenage* spaventa. L'aver recitato a Nizza la notte di giovedì, l'esser partiti da Nizza alle 7 del mattino in autocarro colla garanzia di arrivare a Torino per le 18, l'aver subìto tutte le *chinoiseries* della dogana francese (notate che ci fece perdere due ore per visitare i nostri bauli) tutte le fastidiose fermate agli altri passaggi di frontiera sulla strada Ventimiglia-Cuneo, il dover marciare a piedi per mandare avanti l'automobile con un metro e mezzo di neve sul colle di Tenda, l'angoscia di immaginare a Torino un pubblico aspettante ed impaziente, l'urlo e la tempesta di fischi che mi accolsero quando alle 23 e un quarto mi presentai alla ribalta, tutto ciò, vi assicuro, mise a ben dura prova i miei nervi. »

Qui, Vera Sergine prese fiato, come qualunque primattrice che sa il suo mestiere, poi riprese la sua piccola *tirade:*

« A me parve che un'artista, la quale si presenta alla ribalta per fare il suo dovere dopo 16 ore di viaggio tra il freddo e i disagi più atroci e si pre-

senta col pianto nella gola a domandare scusa di colpe non sue, come un disgraziato salvatosi dal terremoto potrebbe domandare scusa a coloro che dovrebbero assisterlo, era degno, mi pare, di più cristiano compatimento.... »

Ecco, se io fossi stato il suo intervistatore, le avrei fatto, come italiano, le mie scuse per la brutta accoglienza torinese (corretta però in seguito dai molti applausi alla fine di ogni atto), ma poi, da italiano, le avrei detto: « Cara Signora, una *tournée* artistica non la si fa in questo modo bizzarro e bottegajo; bisogna avere più rispetto di sè stessi, cara Signora, e del pubblico al quale ci si presenta, tanto più quando non si è la Rachel o la Bernhardt, tanto più quando ci si presenta per la prima volta; ed anche, cara Signora, se il pubblico non è quello della *ville lumière*, ma un pubblico italiano. Perchè l'Italia non è la Beozia, e non mai come oggi, forse, ebbe il diritto di essere rispettata, e, molto più che da chiunque, dalla vostra Francia. Non ci si mette in *camion* alle 7 del mattino per passar le montagne coperte di neve, con la speranza di arrivare alle 6 di sera per recitare alle 9. L'arte è l'arte, e la bottega è la bottega. Se il vostro impresario

è un bottegajo, che non vuol perdere nè un giorno, nè un'ora, nè aver delle spese da affrontare ogni giorno senza che la sera stessa gli procuri dei lauti guadagni, voi, cara Signora, siete, suppongo, un'artista, non una funambula, o una sciantosa, o una tiratrice di carte. Noi italiani l'arte sappiamo rispettarla.... Vedete, cara Signora, io ero a Parigi, parecchi anni or sono, al « debutto » di Eleonora Duse, nuova ed ignota al vostro gran pubblico ignorante. Ed ero sul palco scenico della *Renaissance* prima che si alzasse la tela sul primo atto della *Signora dalle Camelie,* che sarebbe, se non lo sapete, la *Dame aux Camélias*. Ebbene.... No, ve la racconterò un'altra volta, cara Signora, se avrò il piacere d'incontrarvi ancóra.... »

★

Suore d'amore (mi pare si debba tradurre così, e non *Sorelle d'amore*) è un'altra brutta commedia di Henri Bataille che ci arriva a pochi mesi di distanza da quella bruttissima ch'era *La nostra immagine*. Dalla *Marcia nuziale* — un piccolo capolavoro — alla

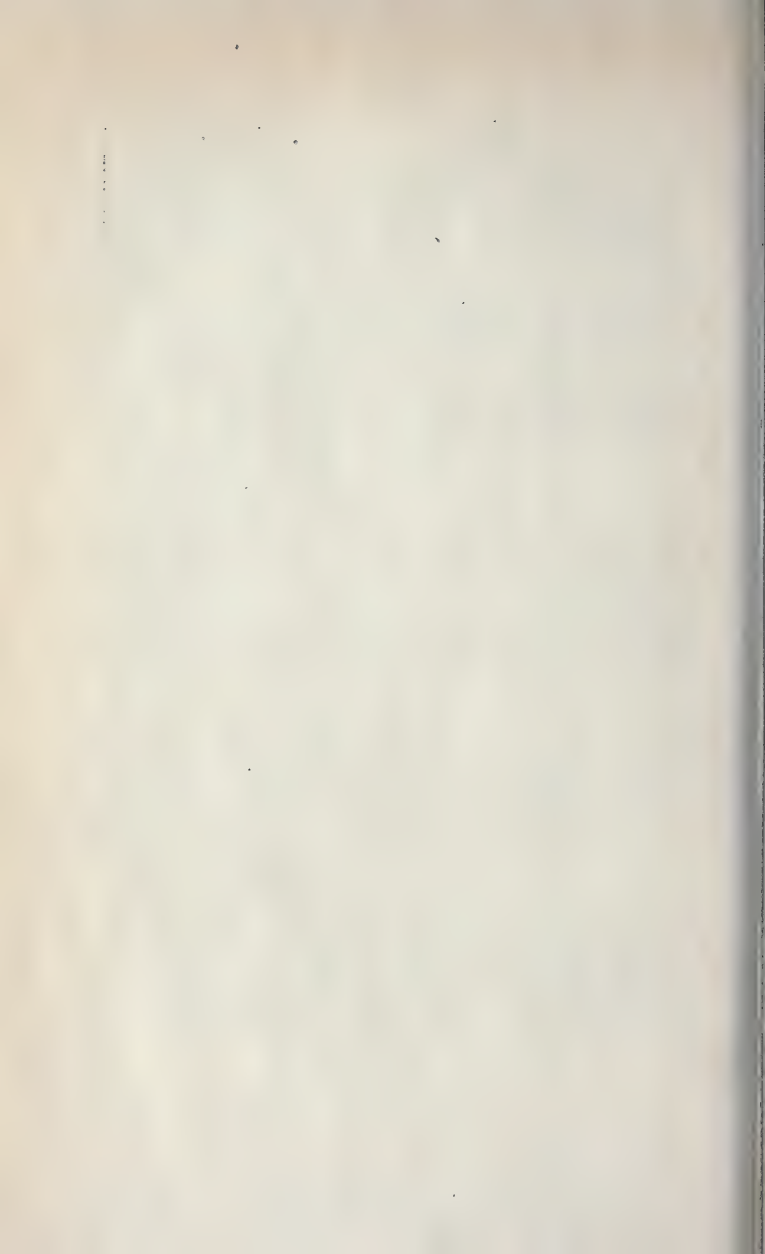
Donna nuda, da questa alla *Vergine folle*, poi la *Falena*, poi quelle due.... C'è proprio da chiedersi malinconicamente se la discesa non è ormai senza scampo.

La signora Federica — l'ultima eroina del Bataille — è una di quelle donne delle quali, se non esistessero forse soltanto nella mente esausta o decadente di certi romanzieri e di certi commediografi, i cattolici più ferventi e più osservanti dei riti avrebbero, sino a qualche secolo fa, chiesta e probabilmente ottenuta la canonizzazione o almeno la beatificazione, ma che la rigida morale in ogni tempo metterebbe nel novero se non delle più abbiette certo delle più pericolose creature umane. Moglie e madre, ama disperatamente un uomo che non è suo marito; e questa è una sventura che può capitare a molte donne oneste, le quali tacciono, nascondono il loro amore rodendosi e disperandosi, e se occorre lo spergiurano in faccia all'uomo adorato. La Federica del Bataille non tace, non nasconde e non si rode. Fa all'amore. Ma lo fa.... a parole. E lo fa per degli anni. E invano il suo Giuliano chiede, implora, si dispera, minaccia. È uno scimunito, quel povero Giuliano, e invece di pi-

gliarla a schiaffi — che, mi pare, sarebbero ben dati — o di voltarle le terga per andare a godersi la vita altrove — chè donne al mondo ce ne son tante — piglia moglie per dispetto, poi per vendetta si fa un'amante che lo rovina, va in malora, arrischia la galera. E Federica lo salva dal fallimento e dal carcere, con dei quattrini; lo vorrebbe ricondurre sulla retta via, dicendogli sempre che lo ama, che lo adora, ma che.... quanto a quell'altra faccenda non se ne fa di niente. Allora, chi vuole assestar le cose per benino — secondo le buone regole sociali insomma — è la moglie di Giuliano. Una scena a tre — moglie, marito e Federica — che vorrebbe essere la gran scena madre della commedia, si chiude con una telefonata della moglie di Giuliano al marito di Federica — presenti gli altri due che lasciano fare — telefonata con cui la tradita rivela al supposto tradito il tradimento. Il telefono, che funziona sempre così male, o non funziona, funziona ottimamente proprio quella volta lì.... E potete immaginare ciò che succede. All'ultimo atto, in un paese di Bretagna, vediamo finalmente insieme Federica e Giuliano. Perchè il marito di quella l'ha scacciata di casa

e la moglie di questo se n'è andata di là dai mari. Finalmente, dopo tante fatiche, tanti guai, tanti strazî, Federica e Giuliano se ne andranno a letto per riposarsi, nevvero? Neanche per sogno. Federica è una platonica indurita e irriducibile; e nel momento buono, già più che quarantenne, poverina, prende il treno e scappa in casa dei propri genitori. Il naso di Giuliano lo vedete da casa vostra....

Questa brutta commedia ci ha rivelata un'attrice. No, dico male. Alda Borelli non è nata ieri, e chi pratica da anni il teatro sa chi è e che cosa vale. Non di una rivelazione dunque si tratta, per i pratici, per chi sa giudicare, ma di una constatazione gradita. Gli è che la Borelli si è troppo sacrificata, e troppo a lungo, all'arte di suo marito, Alfredo De Sanctis. Gli ha fatto da pertichino, rincantucciando sè stessa, nelle mediocri compagnie che il De Sanctis ha sempre formate per un suo repertorio speciale da mattatore. Ora fa da sè, con dei compagni che, pei tempi che corrono, formano un gruppo non indegno delle scene migliori. Ha perduto degli anni, ma è tuttora nel fiore e nella pienezza delle forze e dei mezzi; e veramente si è fatta

ALDA BORELLI
in *Monna Vanna.*

un'attrice degna di profondo rispetto. Intelligentissima, sa sempre quel che dice, e penetra sempre nel pensiero dell'attore che recita. È un'interprete, nel senso vero e buono e alto della parola, di una nobiltà e di una finezza nell'interpretare e nel dire, di una distinzione nella persona e nel gesto, di una misura così giusta nel tragico e così garbata nel comico, che le dànno il diritto di porsi in primissima linea fra le poche attrici che in oggi conta la scena italiana. Bisogna che questa forza non si perda e non si smarrisca. Bisogna formare attorno ad Alda Borelli una Compagnia di primissimo ordine (ahimè! è ancora possibile un tal sogno in Italia?) e affidarle un repertorio degno del suo talento, delle sue attitudini, de' suoi mezzi. Ci pensino i capicomici futuri in cerca di una primattrice, e gli autori in cerca di un'interprete.

★

Non voglio essere sgarbato con Luigi Antonelli. Non voglio e non debbo, perchè egli è uno scrittore probo, e perchè ciò che aveva dato al teatro sin qui era la prova di un in-

gegno agile, fertile, ricercatore di motivi nuovi e di forme originali. La sua ultima commedia, *Bernardo l'eremita,* è un errore, un errore grave e irrimediabile. Per la seconda rappresentazione — dopo la prima finita assai freddamente — ha súbito rifatto o corretto o modificato il terzo atto. Così dissero i giornali. No. Non corregga, non modifichi, non rifaccia. Abbia il coraggio di cui diede più volte l'esempio uno che gli vuol bene: ritiri il copione. E faccia dell'altro. Non sono le idee che gli mancano, certamente, nè la possibilità nè la volontà di fare. E di far bene.

9 dicembre.

XXII.

Una commedia di Federigo Tozzi e Giovanni Boccacci. - Un bilancio passivo. Il premio al « Glauco ».

« .... intendo di dirvi una novelletta d'un giovane, il quale con più mansueto animo una ingiuria ricevette, e quella con più moderata operazione vendicò. Per la quale potrete comprendere, che assai dee bastare a ciascuno, se quale asino dà in parete, tal riceve, senza volere, soprabondando oltre la convenevolezza della vendetta, ingiuriare, dove l'uomo si mette alla ricevuta ingiuria vendicare. »

Il periodo non vi parrà semplice e chiaro come buondì; ma non è mio; è di Messer

Giovanni Boccacci. Ed è come chi dicesse il proemio alla novella ottava della giornata ottava del suo talvolta divertente ma faticosissimo Decamerone. La qual novella ottava è quella in cui si narrano le avventure dei due giovani amici senesi Spinelloccio Tanema e Zeppa di Mino; ed è quella che Federigo Tozzi, spirito bizzarro e prosatore forbito, ha voluto inscenare. Perchè abbia voluto inscenarla — cioè diluirla in tre atti, senza metterci nulla di suo fuorchè una bella semplice chiara lingua italiana del XX secolo che appare una stonatura posta in bocca a dei personaggi del trecento — io non so. Un amico del Tozzi mi ha detto che, scrivendo *Le due mogli,* egli volle dimostrare che noi italiani saremmo in grado di scrivere la commedia buffa come la sanno comporre i francesi, anzi assai meglio di loro perchè, pur componendola ridanciana e scurrile, potremmo mantenerla in una linea d'arte: e che del materiale per far ciò ne abbiamo a dovizia. Il Decamerone, infatti, può essere una miniera. Le cento novelle boccaccesche, quale più quale meno, si prestano tutte a far pel teatro.... ciò che ha fatto il Tozzi. Resta a vedere se ha fatto bene; se il farlo è utile

a chi fa e al pubbico e all'arte; se, quando mai, non si dovrebbe fare diversamente. Non so se Giovanni Boccacci prevedesse il futuro; ma nella Conclusione al suo Decamerone egli ha scritto: « Ciascuna cosa in sè medesima è buona ad alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle ». Nè so se, rivivendo oggi, egli giudicherebbe che il Tozzi ha bene o male « adoperata » la sua novella di Zeppa e Spinelloccio.

La commedia buffa, la *pochade,* come dicono i nostri critici sapienti.... (Già, la *pochade.* Com' è nata questa parola in Italia, chi l'ha usata pel primo? Dico: in Italia. Perchè in Francia, ch' è la patria di quelle buffonate che qui da noi, per uso ormai invalso, si chiamano *pochades,* nessuno ha mai scritto e ha mai pronunciato questo vocabolo. *Pochade* è un termine pittorico, e s'usa per « schizzo », per « bozzetto », non mai per un'opera di teatro; anzi — se si dovesse giudicare per analogia — sarebbe un non senso se adoperato per quello che i francesi chiamano *vaudeville.* E lo chiamano ancóra così, s'anco; adesso, il *vaudeville* non è più la commedia buffa interpolata di canzonette e

di *couplets* come lo fu sino ai tempi del Labiche.... Questo sia detto per avvertimento ai critici sapienti. E chiudiamo la parentesi.)

La commedia buffa. Saperla fare. Magari! E buffissima, tanto meglio. Ma, per ora, non vedo che spunti tra noi. Di buffissimo, sì, qualche grottesco, qualche sogno, qualche visione. Ma è un altro affare, nevvero?... Il Tozzi dice, o par che dica, o gli fa dire un amico: «Cerchiamola nel Boccaccio, nel Sacchetti, in Matteo Bandello....». Sia pure. E, se vogliamo, andiamo a studiare nel Castelvetro le varie fonti del ridicolo. Ma io dirò — a costo di dir qualcosa che parrà stravagante a più d'uno — che se il dramma è di tutti i tempi, e può interessarmi e commuovermi e farmi pensare — quando sia portato sulla scena o narrato nel libro — anche il dramma di molti anni e di molti secoli or sono, il buffo invece, il satirico, non possono interessarmi e divertirmi se non sono dell'epoca in cui viviamo. Una satira dei costumi medievali o delle credenze o della storia dell'antica Grecia, può, sulla scena, essere buona per l'operetta (oh divino Offenbach!) ma non mi appassiona e mi lascia di ghiaccio sul teatro della commedia.

Prendiamo al Bandello o al Boccaccio uno spunto e, se è possibile, se ne siamo capaci, costruiamoci su una commedia allegra, buffa, e se volete, se vi piace, anche scollacciata.... Faremo dir dai giornali, come per *Le due mogli* di Federigo Tozzi e Giovanni Boccacci, che non è adatta per signorine.... Quantunque, le signorine — e son quasi tutte — che ora ballano (ballano per modo di dire, chè sarebbe dir meglio si fanno palpeggiare e brancicare e strofinare, semiabbigliate di ragnatele) il *jazz* e il *fox-trot* in attesa della cibìstesi che qualche astuto maestro di danza andrà a studiare in Omero, le signorine, dico, possono impunemente, senza pericoli e senza curiosità, ascoltare tutte le *Presidentesse* e tutti i *Biglietti d'alloggio* che Venere manda; ed è molto stupido che ad ogni botteghino di teatro trilli il telefono tre o quattro volte ogni giorno, e che una casta, pudica e timorosa voce di madre chieda: « Scusi, la commedia che si dà stasera è per signorine? .... ».

Dicevo: costruiamoci su una commedia buffa. Ma modernizziamolo, quello spunto, procedendo per analogie o per antitesi, e facciamo qualcosa di vivo, di attuale. E al-

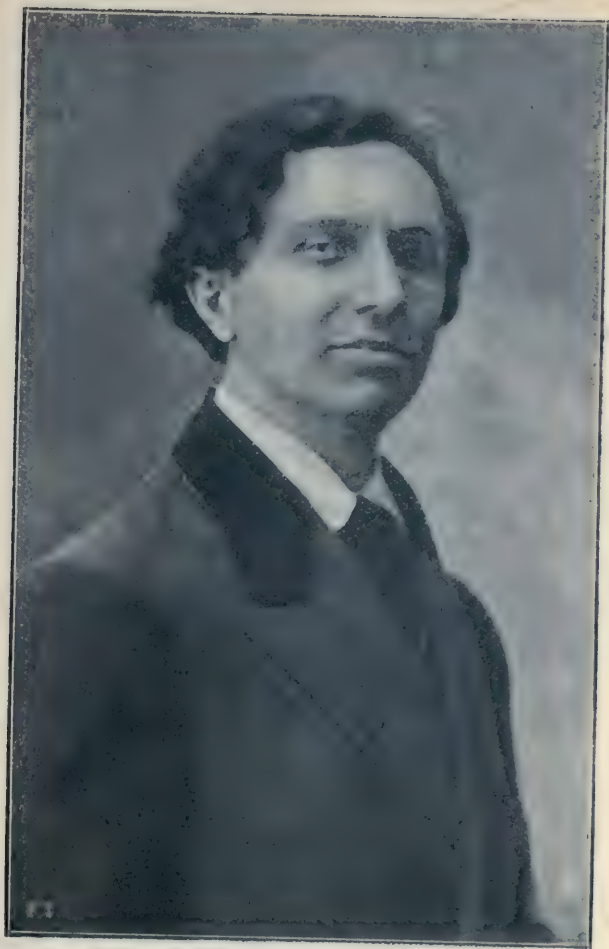
lora l'opera, oltre che divertirci, avrà un significato, una ragione di essere, e, chi sa, fors'anche, farà del bene. Ciò che, specialmente ai tempi che corrono, dovrebb'essere, mi pare, uno degli scopi dell'opera d'arte, dell'opera di teatro in ispecie. Oppure, vogliamo far l'arte per l'arte, semplicemente? E sia. Ma non mi par troppo chiedere allo scrittore che nell'opera egli ci metta qualcosa di suo, uscito dal suo cervello. Prendere una novella del Boccaccio, sceneggiarla, cioè diluirla in tre atti, una novella che — se non altro — il Boccaccio aveva avuto il buongusto di raccontar succintamente in tre pagine, è far opera inutile, non solo, ma che può riuscire stucchevole, punto divertente, e, qua e là, poco pulita senza scopo e senza sugo.... No, meglio — a tal patto — è lasciar Bruno Buffalmacco e Calandrino là dove sono....

*

L'anno muore — questo bruttissimo 1919, per tanti aspetti peggiore dei quattro di guerra che lo precedettero — e si porta via le ventiquattro o venticinque commedie nuove che

gli autori italiani hanno mandato alla ribalta. Tutte? No, non tutte, certamente. Alcune vivranno o vivacchieranno ancora per un anno, cioè sin quando rimarranno come sono le compagnie drammatiche ora esistenti. Perchè col primo dì di quaresima del 21 — fine di triennio, e il triennio è il limite massimo di vita per una Compagnia — tutte si sfasceranno, e nuove compagnie quasi completamente ricomposte avranno vita. Sono nel repertorio e ci rimarranno, per un anno ancóra. Qualcuna vivrà un po' di più: o perchè il Capocomico vorrà tirar fuori dai cassoni ogni tanto e far prendere un po' d'aria agli scenarî che aveva fatto dipingere apposta per essa; o perchè vi è la parte che piace al Commendator Capocomico, o al Cavaliere Brillante, o alla signora Sbrego o alla signorina Vanésio; o perchè è dell'autore che « chiama », o che sa farsi rappresentare, o che appartiene ad un qualunque sinedrio o ad una qualsiasi cooperativa di autori-critici e di critici-autori che « bisogna » rappresentare. Qualcun' altra ancora vivrà un poco più a lungo perchè lo merita: ma non si stupirà nessuno se in questa piccolissima categoria le vittime saranno le più numerose. Far da profeta — ne so qualcosa —

è pericoloso e imprudente. Ma se, così per gioco, qualcuno mi chiedesse: « Delle commedie italiane novissime uscite alla ribalta quest'anno, quante vi compariranno ancóra fra vent'anni, no, fra dieci, no, fra cinque?... » risponderei, senza pensarci: « Nessuna ». Poi, dopo averci ripensato per qualche minuto, correggerei: « Fra cinque, forse, due; fra dieci una; fra venti, indubbiamente, nessuna ». E se mi chiedeste: « Quali quelle due? Quale quell'una? » scantonerei. Eh no! A dir quali, mi riconcilierei forse i due o tre autori che probabilmente me ne vogliono perchè non fui molto benevolo con essi in queste cronache; ma mi attirerei gli anatemi di tutti gli altri, farei far troppi scongiuri a mio danno.... E questi che stiamo per passare son giorni — bolscevismo permettendo — di letizia e di pace.

L'anno si chiude coll'assegnazione del premio governativo di 6000 lire al *Glauco* di Luigi Ercole Morselli. Così ha deliberato la commissione nominata da S. E. Baccelli; e ha ben deliberato. Non divido gli entusiasmi di tutti i pubblici e di tutta la critica per il poema morselliano che ho letto ma non ho udito recitare — per ciò non ne dissi nulla

LUIGI ERCOLE MORSELLI.

in queste cronache — e del quale ammiro il primo atto soltanto, che mi pare così artisticamente come scenicamente una cosa bellissima. Ma in ogni modo, ripeto, il premio fu bene assegnato, tanto più se si tien conto dei termini del programma di concorso. Il premio, diceva il programma, è da assegnarsi all'opera drammatica che abbia ottenuto il maggior successo sulla scena e che una Commissione riconosca degna di quel successo. *Glauco* ottenne ormai su tutte le maggiori scene d'Italia un successo clamoroso. Per ricordarne uno uguale bisogna risalire ai delirî suscitati dalla *Cena delle beffe*. E una Commissione composta di autori drammatici e di critici avrebbe potuto affermare che l'opera non era degna di quel successo? Non lo poteva, indubbiamente, in questo caso. In altri, nel futuro, potrebbe darsi che lo dovesse. Ma....

No, bando alle malinconie! È il Natale. Buon Natale e buon anno!

19 dicembre,

INDICE DEI SOMMARI.

TITOLI DI DRAMMI E COMMEDIE CHE SI LEGGONO IN QUESTE CRONACHE:

NOMI DI AUTORI, DI LETTERATI E D'ATTORI, CHE SI LEGGONO IN QUESTE CRONACHE:

INDICE DEI RITRATTI.